

أزمة التعليم في الأردن

بَدَأَتْ قضيّة التعليم في الأردن تحظى باهتمام خاص وعام منذ ما يزيد على عقدين، وبدأنا نسمع أنَّ التعليم في أزمة، وأنَّ ثمّة ضرورة لإنهاضه من الهوّة التي بدأ ينحدر إليها، فمنذ سنوات عديدة ونحن نقرأ توصيات للارتقاء بالتعليم، ونشهد مؤتمرات وندوات وورشات عمل وخلوات فندقيّة، مخصَّصة لبحث أسباب تراجع التعليم وتردّي مستواه مدرسيًّا وجامعيًّا، دون أن نشهد نهضة أو حتى إيقاف الانحدار.

من منطلق إحساسنا، في هيئة تحرير "أفكار"، بأزمة التعليم في الأردن، خصَّصنا ملفًّا للتعليم، في العدد 349 شباط 2018، شارك فيه نخبة من التربويين والمفكرين الأردنيين، وضعوا أصابعهم على الأدواء والعلل، وقدّموا اقتراحاتٍ وحلولًا للارتقاء بالتعليم، ولكن ذلك كله ظلّ طيّ الصفحات ولم يجد طريقًا للتَّرجمة.

لقد كان التعليم في الأردن منذ ستينات القرن العشرين يحتلّ المراتب العليا في الوطن العربي، وكان المعلم والتربوي الأردني مبتغى دول الخليج التي كانت تتسابق للظفر به لِما يتميّز به من الكفاية والجديّة والالتزام، ولكن ذلك كله أخذ في التَّراجع والتَّردّي منذ تسعينات القرن العشرين، وما نزال نسمع من المسؤول والمواطن شكاوى من تراجُع مستوى التعليم، بشقَّيْه المدرسيّ والجامعيّ، فما الذي حدث؟

وكيف وصل الأمر إلى هذا الحدّ؟
لقد أثّر انحدار مستوى التعليم تأثيرًا سلبيًّا على الاقتصاد الوطني والإدارة والإنتاج، وهذا ما دفع الإدارة العليا للدولة إلى قرع جرس الإنذار لإيلاء موضوع التعليم اهتمامًا كبيرًا، وقد لمسنا ذلك في كتب التكليف الملكيّ، وفي جلسات الحوار الرسميّة، وفي الأوراق الملكيّة النقاشيّة، وفي مشاريع تطوير المناهج وبرامج تدريب المعلمين، فهل ارتقى التعليم؟
لقد حقّقت دول كثيرة فقيرة، في آسيا وأفريقيا، قفزات واسعة في الإدارة والاقتصاد والتنمية، بعد أن أصلحت نظمها التعليميّة، فلماذا ما نزال نراوح مكاننا على الرّغم من وجود الإرادة السياسيّة العليا لتطوير التعليم والارتقاء به؟
إنَّ تطوير التعليم في الأردن بحاجة إلى ثورة تجتثّ الجمود والتخلُّف والانغلاق، في جامعاتنا ومدارسنا ومؤسساتنا ووزاراتنا، لإقامة بنى حديثة رائدها العقل الحر، والفكر المستنير القادر على الانتقال بالمجتمعات من التفكير الأوروسطي، والتَّلقين الجامد، إلى القرن الحادي والعشرين؛ عصر الذكاء الاصطناعي والإبداع الفائق، والثورة الرقميّة، وإلّا سنظلّ في ذيل الأمم.
إنَّ الدول التي حقَّقت نجاحًا كبيرًا في الاقتصاد والإدارة والعلوم والصناعة والزراعة وثورة المعلومات، كماليزيا وسنغافورة وكوريا الجنوبيّة، هي الدول التي تولّى قادتها رعاية وإدارة مشاريع إصلاح التعليم وتطويره ليواكب مستجدّات العصر، فأين نحن من هذه الدول؟
يشهد العالم ثورة علميّة وتكنولوجيّة مذهلة، وإذا لم نتمكّن من مواكبة هذا التطوُّر في مدارسنا وجامعاتنا ومناهجنا وإدارتنا لشؤون الحياة والناس، سنصبح خارج التاريخ، فهل يعي المسؤولون ذلك؟ ■

الدكتور سمير قطامي
رئيس التحرير

الشباب
و "الثقافة المدنيّة"

د. نادية سعد الدين/ الأردن

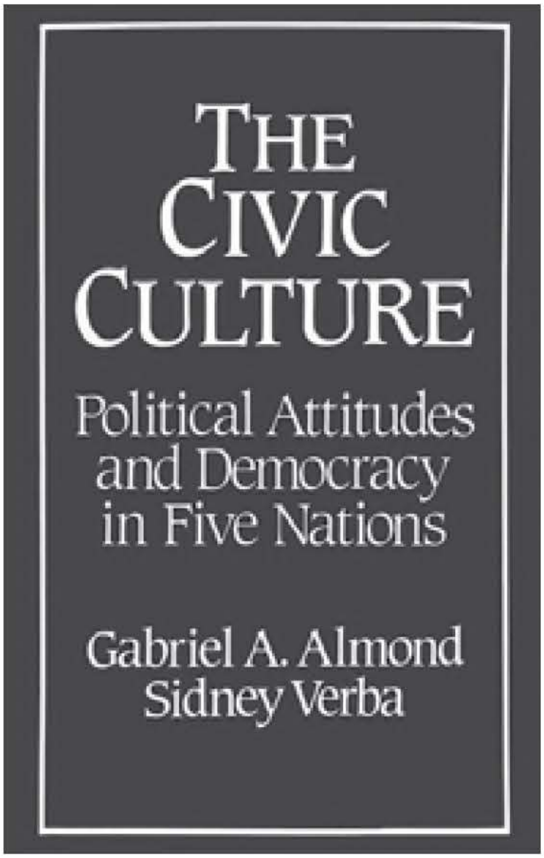
تَشْتَلُّ موضوعة "الثقافة المدنيّة"، من مضمونها وأهدافها، معولًا معتبرًا لترسيخ الدولة المدنيّة، بوصفها منظومة قيميّة سلوكيّة شاملة تؤسِّس لاستقرار البنية السياسية للمجتمع الديمقراطي، وتُسهم في تعزيز السِّلم المجتمعي ونبذ العنف وإعلاء ثيمة الاحترام المتبادل، فيما تشكِّل الفئة الشبابيّة، ذات الثقل الوازن عدديًّا، عنصرًا أساسيًّا في بناء الدولة المدنيّة، كما ديدن حراك التغيير المنشود.

وتحتلُّ "الثقافة المدنيّة" مكانها المجتمعيّ المريح وسط أقانيم الحوار والتوافق وسيادة القانون والمساواة والعدالة الاجتماعية والحريات العامة، ضمن محددات بنيويّة، أو "خصائص معيّنة"، طبقًا لعالميّ السياسة الأميركيَّين "غابرييل ألموند" و"سيدني فيربا" في مؤلفهما المشترك "The Civic Culture"، والتي تتمثل في الشعور بفخر الانتماء للأمة أو الدولة، والإيمان بالمشاركة في الواجبات المدنيّة، والثقة بقيمة المشاركة في الحياة العامة، سبيلًا لترسيخ مفهوم "المواطنة المسؤولة" والفاعلة التي لا تتمثل فقط في قوة المشاركة الانتخابية، إذ لم تعُد الديمقراطية مجرّد إجراءات سياسية أو حصيلة عدديّة لنتائج العملية الانتخابية، على أهميتها، وإنَّما منظومة من القِيَم وأنماط التفكير، أيضًا، يتم بناؤها وفق أسس ثقافة الحوار واحترام الآراء والاختلاف في وجهات النظر، بحيث ترتبط بالنسق الثقافي للمجتمع وتعتمد على قِيَم ومعتقدات المواطنين.

وإذا كانت "الثقافة المدنيّة" تتشكَّل عبْر تراكم العمل المدنيّ من جهة، والتزام الأفراد بالقيم

المدنيّة من جهة أخرى، فإنها تتلازم، أيضًا، مع القيم الديمقراطية والعمل المؤسّسي ونبذ التسلُّط والعنف، فيما يعدُّ احترام القانون أهم شروط المدنيّة، إزاء ما يميِّز المدنيّة عن سواها من الصيغ الجامعة للبشر بوجود قوانين وضعيّة ناظمة لتحقيق المساواة والعدالة وخدمة المصالح الحيوية للأفراد، بعيدًا عن الإقصاء والتمييز.

ويسوق ذلك إلى مسألة شموليّة المشاركة المجتمعيّة، عبْر أهميّة تغلغلها في مفاصل الحياة السياسية العامة، مع ضرورة إيلاء الاهتمام بالشباب، الذين يشكِّلون ثقلًا عدديًّا وازنًا في المجتمعات العربيّة يبلغ اليوم نسبة 50%، مرشَّحة للزيادة بنسبة 70% عام 2025، بحيث يعدُّ العمل معهم، ومن خلالهم، مفتاحًا رئيسًا لبناء التربية المدنيّة، التي تعدُّ بمثابة القواعد الأساسيّة ومقومات المؤسسيّة في النظام السياسي الديمقراطي، والتي تشبعُ مَواطن المعرفة بالحقوق والممارسات الديمقراطية، مثل فهم الحقوق الدستورية والمساواة والعمل الجماعي. ومن هنا تبرز ثيمة التعليم؛ بوصفه أساس الاستقرار والبناء الديمقراطي، ورافدًا مغذِّيًا لجيلٍ واعٍ متمكِّن، بنشأة مدنيّة سياسيّة، ومستوعبًا للعملية الديمقراطيّة، ومعالجًا للممارسات السيِّئة والمفاهيم الثقافية والقيميّة السلبيّة. فالتربية المدنيّة، أو التربية الوطنيّة، مادة تعليميّة منهجيّة تهدف إلى تنمية الإحساس بالمصلحة العامة واحترام القانون وحقوق



الإنسان، وتقوم على تكوين الفرد تكوينًا اجتماعيًّا وحضاريًّا، بما يؤهِّله للعيش كمواطن صالح، متشبّع بشخصيّته الوطنيّة، يشعر بمسؤوليّته، واعٍ بالتزاماته وحقوقه وواجباته، ويساهم في بناء مجتمعه.

ويتشارك مفهوما "التنشئة السياسيّة" و"التربية المدنيّة" معًا في خلق "المُواطَنَة الفاعلة" وجبّ تحديات الهوية والدمج والإقصاء؛ إذ لا تتحقق التربية المدنيّة إلا من خلال عملية التنشئة الاجتماعيّة والسياسيّة ضمن مؤسسات رسميّة وأهليّة، وسط مناخٍ مواتٍ للمشاركة الشبابيّة

الواسعة في الحياة السياسيّة والحياة العامة، ومنها المشاركة الانتخابيّة البرلمانيّة والبلديّة والنقابات المهنيّة واتحادات الطلبة، من أجل تعظيم دوْر الشباب في المجتمع، سعيًا لمساهمتهم الفاعلة في مختلف جوانبه.

ولا تقتصر التوعية الشبابيّة بمفهوم الدولة المدنيّة على الجانب الرسمي، بل هنالك مسؤوليّة أخلاقيّة على المجتمع ومؤسسات المجتمع المدني فيه، عبْر تكريس العمل مع الشركاء المحليين من مؤسسات المجتمع المدني، وصنّاع القرار، والمؤسسات التعليميّة والقيادات المحليّة، والإعلام، والمؤسسات الحكوميّة والتشريعيّة، من أجل بناء فهم مشترك "للمواطَنَة"، وفق ما استقرّ مفهومها في الفكر السياسي المعاصر من متطلبات الحقوق القانونيّة السياسيّة والمدنيّة وضمانات المشاركة السياسيّة الفعّالة والمساواة في القرار والدَّوْر والإحساس بالانتماء والولاء للدولة، حيث تتَّخذ مكانها الراسخ في إطار دولة ديمقراطيّة مدنيّة، يتَّسع مضمونها ورحابها لكل المواطنين، بصرف النَّظر عن توجُّهاتهم ومعتقداتهم، ويتمّ فيها، بضمانة الدستور، تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعيّة والوحدة الوطنيّة وضمان الحقوق والحريات العامة والتعدديّة السياسيّة والحزبيّة، والشفافيّة والمساءلة، والإرادة الشعبيّة الانتخابيّة الحرّة، وسيادة القانون، دون أن يساعد انطواء دستور الدولة على مقتضيات ذات الصلة بالحقوق الاقتصاديّة والاجتماعيّة وبمبدأ المساواة بين الجميع، في ردم الهوّة، طالما بقيت الممارسة بعيدة عن النَّفاذ إلى روح المواطنة الكاملة.

وتعكس "الثقافة المدنيّة"، ذات الصلة "بالمواطنة الفاعلة"، نفسها عند الشباب، بشكل أو بآخر، في صور إدراك احتياجات الوطن والحفاظ على مقدّراته وممتلكاته العامة والخاصة وصوْن إنجازاته، والإحساس بالمسؤوليّة الاجتماعيّة تجاه المجتمع وقضاياه الأساسيّة، والإقبال على المشاركة في الحياة العامة، وإعلاء الهويّة الوطنيّة الجامعة على حساب "الولاءات" الأوليّة، العشائريّة/ القبليّة والطائفيّة، والنّزعات الخلافيّة.

ولا تعني الحرية فقط قدرة الشباب على ممارسة اختياراتهم في مجالات الشأن السياسي، وإنَّما تمتدّ بالضرورة إلى مدى أحقيّتهم في التعبير عن الرأي والمساواة في التعليم والعمل والصحة والسكن، وغيرها من مقومات الاجتماع البشري، إذ لا تتحقق المشاركة الوطنيّة الشبابيّة، سواء في الانتخاب والترشُّح أم الانخراط في الحياة السياسيّة والعامة، دون تلمُّس الفرد لمواطنته الحقيقيّة، أو إيجاد البيئة المواتية لمشاركته الوطنيّة، حيث يفضي خلاف هذا، بشكل أو بآخر، إلى بقاء "المواطنة" خارج نطاق الحسّ والفعل الفردي والمجتمعيّ، مقابل ضبابيّة مفهوم الثقافة السياسيّة، النّابع من قِيَم الولاء والانتماء، عن الذهن الوطنيّ.

ولمّا كان تحقيق الانسجام التام بين الحقوق والواجبات والمساواة وسيادة القانون إحدى

الركائز اللازمة "للمواطنة الفاعلة"، التي تجسّد روح الثقافة المدنيّة، سعيًا وراء تحقيق الدولة المدنيّة الديمقراطيّة المنشودة، فإنَّ ثمّة حاجة لتضافر الجهود، الحكوميّة والتعليميّة والإعلاميّة والمؤسسات الدينيّة، من أجل تنمية الوعي الوطني عند الشباب "بمواطنيّتهم"، باعتبارها منظومة تفاعليّة متكاملة يتم فيها إعلاء المصلحة الوطنيّة العليا وقيم الولاء والانتماء والعطاء تزامنًا مع عدالة الموازنة بين الحقوق والواجبات، وبما يشكِّل محورًا أساسيًّا في "الأمن الوطني" الذي لا يقتصر مفهومه على الشق العسكري اللوجستي، وإنَّما يمتدّ ليشمل الجوانب الحياتيّة المختلفة.

إنَّ هذا الأمر يتطلَّب تضافر الجهود المختلفة كافّة، من خلال؛ التنشئة الأسريّة لإيجاد المواطن الصالح المنتمي لوطنه والمعتز به والمتمسِّك بترابه وهويّته الحضاريّة، والمغلِّب للمصلحة الوطنيّة العليا على المصالح الشخصيّة، والتي يتم بلورتها في إطار المدرسة، وإنضاجها في المقاعد الجامعيّة، مع تعميق شعور الانتماء الوطني لدى الشباب، عن طريق الثقة المتبادلة والمنفعة المتحقِّقة بين المواطن الشاب ومؤسسات الدولة المختلفة، وتفعيل دوْر المؤسسات التربويّة والتعليميّة من أجل رفع مستوى الوعي الشبابيّ، وتحفيز الاهتمام بالثقافة العامة، وتنمية روح العمل الجماعي، واطِّلاع الطلبة على واقع مجتمعهم والتفاعل مع قطاعاته والمساهمة في خدمته، تزامنًا مع إعلاء القيم الأخلاقيّة والإنسانيّة وتعزيزها والتصدّي للممارسات السلبيّة.

يتَّصل بذلك أهمية إعادة النظر في المناهج التربويّة والتعليميّة لجهة تعميق روح المواطنة، وتعزيز قيم العقل والتفكير الناقد والعمل والجهد ونبذ العنف عند الشرائح الشبابيّة وتنمية الوعي والروح الوطنيّة لديها، وإلزام الطلبة بالمشاركة في أنشطة مجتمعيّة تطوعيّة واعتبار مادة خدمة المجتمع متطلّبًا أساسيًّا للتخرُّج، أسوَةً بتجارب محدودة في بعض الجامعات الحكوميّة، وزيادة الأنشطة اللامنهجيّة، وتشجيع الحوار بين الطلبة، وتحفيزهم على الانضمام إلى مجالس الطلبة والأندية الطلابيّة، وتعزيز مفهوم الثقافة السياسية لديهم، التي تنبع من أسس الولاء والانتماء والمشاركة في الحياة السياسيّة.

ويستقيم ذلك مع أهميّة تفعيل دَوْر المؤسسات الدينيّة والإعلاميّة والمجتمعيّة، كل في نطاق عمله، من أجل تعزيز شعور الانتماء والوعي الوطنيّ، وتعزيز عمل مؤسسات المجتمع المدني، الحزبيّة والنقابيّة والعماليّة وغيرها، والتي من خلالها تتجسَّد المشاركة الفاعلة للمواطنين في الحياة العامة.

وفي المحصّلة؛ فإنَّ ذلك كله يعزِّز "الحصانة" المضادّة لأيّ مساعٍ خارجيّة تستهدف إحداث فجوة بين المواطن الشاب ووطنه، وبثّ الفتن الداخليّة وإذكاء النَّعرات، من أجل خدمة أجنداتها الخاصة ■

مقدمة الملف:
اقْتِصادِيّاتُ النَّص

يَطْمَحُ النص الشعريّ، بحكم أسلوبيّة منتجه ورؤاه، للإفلات من شرط راهنيّة الزمنيّ، والتّفلُّت من قيد التموضع المكاني، للانسراب في زمكانيّة تؤهله لعبور جسر الديمومة، ليس، فقط، من خلال التماهي مع الجوهر الإنساني ومحمولاته في إشكالاته وصراعاته المتشاكلة والمتشابكة، وإنَّما في قدرته على خلخلة البنى اللغوية المستقرّة، وتوسيع حقول الاستضافة ومنافذ الرؤى، باقتناص تقنيات الفنون المختلفة، لينفتح النص في تشكيله على تقنيات النص السردي، وعوالم التشكيل الفني والموسيقي؛ وصولًا للمشهديّة السينمائيّة وتقنياتها، وبهذا، يكون النص الشعري جمّاعًا لجوهر الفن الإنساني في تنوُّعه وغناه.

لم يعُد النص الشعري فضاءً غنائيًّا استيهاميًّا مجانيًّا، فذاك فضاء أزف، وسقط في فخ التشابه والتماثل والتكرار والنمطيّة، وبات عبئًا ثقيلًا على الذائقة الجمالية والفنية؛ بل إنه -في تقاطعاته واشتباكاته مع مختلف الفنون- يتغيّا القبض على ذروة الصراعات الإنسانية الخالدة في مشهديات ولوحات قادرة على الارتحال، من خلال الاقتصاد في اللغة والصورة والموسيقى، وعمدته المواءمة بين الرؤية والأسلوب: تكثيفًا أو تمطيطًا، ترميزًا أو وضوحًا، غموضًا أو إبهامًا.

عَلاقِيَّة الصّورةِ الشّعريّةِ والمشهدِ السّينمائيّ

ليست المشهديات في النص الشعري عنصرًا طارئًا، أو مستضافًا، أو جديدًا؛ بل إنّ لها جذورًا راسخة، وحضورًا ممتدًّا، ذلك أنَّ مماثلاتها النصيّة حاضرة في القصيدة العربيّة في مختلف العصور، إذ تشكّلت نداءاتها في أسلوبيّة الصّورة الشّعرية السّردية، وليس أدلّ على ذلك، مثلًا، من لوحات الظّعائن المرتحلة، ولوحات الصّيد الصّراعيّة، اللّتين كسرتا وحدة البيت الأعزل

لمصلحة وحدة الموضوع في تشابكات العلاقة العضويّة في النّص، ومن ذلك، قول امرئ القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلاءٍ مُذَيَّلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ
بِجِيْدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيْرَةِ مُخْوِلِ
فَأَلْحَقَنَا بِالهَادِيَاتِ وَدُوْنَهُ
جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ
دِرَاكاً، وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
وَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِجٍ
صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيْرٍ مُعَجَّلِ
ورُحْنَا وَراحَ الطَّرْفُ ينفض رأسه
مَتَى تَرَقَّ العَيْنُ فِيْهِ تَسَفَّلِ

لكنَّ المشهديّات مناط المقاربة، تختلف اختلافًا بيّنًا في وجهاتها، ومفاهيمها، ورؤاها، وتقنياتها؛ ذلك أنَّ المشهديّات في الشعر المعاصر استضافت الفن السابع (السينما)، واستعارت طرائقه وأدواته وبنياته، في تبادليّة معرفيّة وفنيّة اكتنازيّة، فكما استوطن الشعر السينما، في رؤاه وصناعة مشاهده، تلقّف الشعر السينما، وأعاد أسلوبيّاته وفق مبنى سيميائي، تشكّل السينما فيه مساره، ومن أبرز الشعراء العرب الذين أفادوا من تقنيات السينما: محمود درويش، وأدونيس، والسياب، وأمل دنقل، وأحمد حجازي، وسعدي يوسف، وآخرون كثر.

لذلك؛ التقطت كاميرا المجلة النقدية هذه الثيمة، لتبرزها هيئة التحرير في ملف بعنوان **"الشّعر والسينما: المشهد السّينمائيّ في الشّعر العربيّ المعاصر"**، استقطب أبرز الباحثين لعرض مفرداته، وتفكيك محاوره، وقنص لقطاته، ورصد سيناريوهاته، وإعادة مونتاجها، بما يخدم القارئ والناظر والناقد في مواءمة بين فنين خالدين، يختبرون فيهما تجربة حواسهم وتفاعلاتها.

إنّها قراءاتٌ، على جديّتِها ورصانتها، لا تزعمُ الإحاطةَ بكافّةِ الزوايا ووجهات النظر والنماذج والتطبيقات، بلْ تقاربُهُ منْ وجهاتٍ متقاربة في أدواتها، متباينة في نماذجها الشعرية؛ حيثُ تقدّمُ الباحثة **أميمة الرواشدة** مقاربةً مكثفة ووافية لمفهومِ المشهد السينمائي وأبرز تقنياته من خلال نماذج شعرية دالّة. ويكشف الباحث **محمد آيت ميهوب** النقاب عن الخطابين: السينمائي والشعري، وخلفيّاتهما المعرفيّة، وتداخلاتهما. ويرصد الباحث **وائل سليمان عيسى** التكوين السينمائي للصورة الشعريّة من خلال عرض مفهوم اللّقطة وفق نماذج دالّة، كذلك علاقة المشهديّات بالديكور والإضاءة. أمّا الشاعر **محمد طه العثمان**، فيركّز -بتكثيف- على المبنى السينمائي للّقطة الشعرية، ويناقش التداخل الموسيقي السينمائي شعريًّا ■

د. خلدون امنيعم
عضو هيئة التحرير

المشهد السينمائي
في الشعر العربي المعاصر

د. أميمة الرواشدة/ الأردن

مِنَ الفنون التي حرصت القصيدة العربيّة المعاصرة على مدِّ جسور التواصل معها، والإفادة من تقنياتها المختلفة، لتطوير أبنيتها وتغذيتها بوسائل فنية جديدة تجعلها قادرة على بلورة ما يستجد عليها من دلالات ورؤى معاصرة (الفن السابع)، الذي تعالق بدوره مع الشعر، واستمدَّ منه بعض تقنياته التعبيرية كالكناية والاستعارة، ولاسيما في مرحلة التأسيس، فكان أن نشأت بينهما علاقة متبادلة قائمة على أساس التأثر والتأثير، والأخذ والعطاء، إذ "حاولت السينما وما تزال استيعاب كافة مواصفات الشعر، وقدراته الخلاقة، لاستخدامها ضمن بحثها عن مواصفاتها ووسائل تعبيرها الخاصة، كفن جديد مثله مثل غيره من الفنون التي استوعبتها السينما، واستخدمت مواصفاتها في موزاييك خاص يجمع ما بينها ويضيف إليها لغة الصورة أبعادًا ودلالات جديدة، هي التي تكوّن ما عرف من المفاهيم وقواعد السينما السائدة الآن، وإن كانت ليست هي نهاية المطاف بالنسبة للغة السينما"[(1)].

المشهد السينمائي/ المفهوم والحدود

إنَّ بيان ماهيّة المشهد السينمائي يفرض علينا زاويتين من التناول؛ أولًا: الحديث عنه بوصفه جزءًا من كل، أي عنصرًا من عناصر الفيلم. ثانيًا: محاولة التعرُّف على بنائه الداخلي من خلال الكشف عن أهم عناصره، وكيفيّة تكوينه، وأبرز أنواعه.

أولًا: المشهد عنصر فيلمي

يُحدَّد المشهد على أنه "التقسيم الجزئي من المساحة الكليّة للفيلم السينمائي"[(2)]، أو "جزء رئيس من الفيلم، يقابل الفصل في الكتاب"[(3)]،



ميخائيل روم

وبمعنى أدق: دراما سينمائيَّة صغيرة كما عبَّر عنها "ميخائيل روم"، من خلالها يتم الوصول إلى الدراما الكبيرة "السيناريو أو الفيلم"[4].

ويجد "سيد فيلد" فيه اختزالًا لمجمل العمليَّة السينمائيَّة، فـ"هو العنصر الوحيد من عناصر النَّص الأكثر أهميَّة في المشهد يحدث شيء (محدَّد). إنَّه الوحدة المحدَّدة للفعل، إنَّه المكان الذي تروى فيه القصَّة، المشاهد الجيِّدة تصنع أفلامًا جيِّدة، عندما تتأمل فيلمًا جيِّدًا، فإنَّك تتذكر (المشاهد)، وليس الفيلم كلَّه"[5].

وتكمن أهميَّة المشهد السِّينمائي كونه يشكِّل المحرِّك المؤكِّي للنُّمو الدِّرامي في الفيلم؛ لأنَّ أيَّ تغيير في المشهد -أي الانتقال من مشهد إلى آخر- يتبعه حتمًا تطوُّر في القصَّة الفيلميَّة، فـ"تغييرات المشهد ضروريَّة في تطور النَّص"[6]، و"غاية المشهد هو (دفع القصة إلى الأمام)"[7]، وكلُّ مشهد لا بدَّ أن "يكشف في الأقل عنصرًا واحدًا من معلومات القصَّة الضَّروريَّة للقارئ أو المشاهد"[8]، أو يحتوي حدثًا، فكما هو معروف "أنَّ الفيلم السينمائي هو قصة تُروى من خلال أحداث معيَّنة وأحداث أخرى لا تُروى، فالأولى تتضمَّنها المشاهد، والأخرى تحدث بين المشاهد"[9].

ورواية الأحداث هنا تتم بصريًّا لا سمعيًّا، أي عبر الصُّورة بوصفها "وسطًا مرئيًّا ينقل على نحو دراميٍّ الأحداث الرئيسة في قصَّة ما"[10]. ويتسنَّى لها ذلك بواسطة الحركة، ذلك أنَّ "تحرُّك الصُّورة يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب). وهذا الانتقال يحقق خاصيَّتين: الزمنيَّة، أي أنَّه يأخذ مدَّة زمنيَّة؛ والتحوُّل: حيث يأخذ الشيء المعروض تشكُّلات جديدة تنمو وتتطوَّر أثناء عملية الانتقال"[11].

وخاصيَّة الحركة هذه هي التي تجعل الفيلم "يتميَّز بذلك عن اللوحة التشكيليَّة، والصُّورة الفوتوغرافيَّة اللتين لا تعطيان الإحساس بالحركة والتحوُّل والزمنيَّة"[12]. يقول الكاتب الألماني "هانز ماجنوس": "إنَّ العنصر اللغوي الأساسي في الفيلم هو المشاهد، التي هي في لغة الفيلم جمل مركَّبة من الصور"[13]، وهذا ما عبَّر عنه "جان لوك غودار" بقوله: "إنَّ الفيلم ينمو في لغة مرئيَّة، ويجب أن نتعلم قراءة الصور"[14].

ثانيًا: بناء المشهد السّينمائي

عرّف "يوجين فال" المشهد "بأنّه قطاع من القصّة كلّها تحدث من خلاله بعض الأحداث، والآن يحدث كلّ حدث في مكان معيّن وفي وقت معيّن"[15]، ويقدّم "جان بول توروك" تعريفًا مشابهًا لما أورده (فال)، فهو يعرّف المشهد بـ"أنّه الوحدة الدراميّة المستقلة، ويتضمن فعلًا مستمرًا له تاريخ دقيق، ويجري في ديكور واحد، وبين الشّخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن، ويمكن للمنظر أن يكون مستقلًا، وفي هذه الحالة ليس له بالضّرورة أن ينضوي إلى قطعة معيّنة"[16].

إذن، هنالك ثلاثة عناصر مهمّة يجب توافرها في كلّ مشهد، هي:

(أ) الحدث (البنية الدّراميّة): وهو يمثّل كلّ "ما يجري أمام الكاميرا (آلة التّصوير)، ويتم تسجيله على فيلم الصّورة، ويظهر على الشّاشة في أثناء العرض من حركات وأحداث ومناظر"[17].

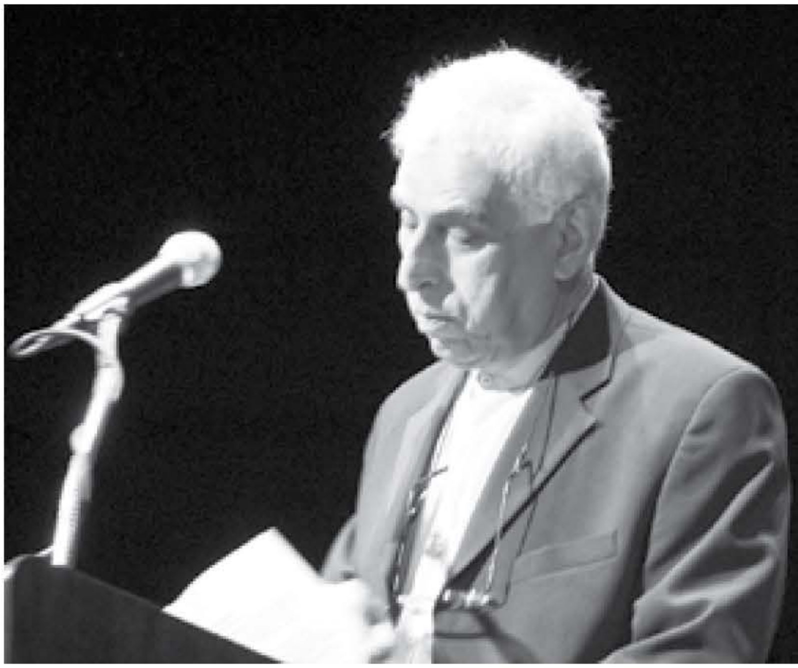
(ب) المكان: يظهر كلّ مشهد في الفيلم في موقع محدّد، فقد يكون في مستشفى أو قطار أو مقهى أو سرداب مظلم أو سفينة أو على شاطئ البحر أو في شارع مزدحم أو مقبرة... إلخ. والانتقال من هذا الموقع إلى موقع آخر يعني بداية مشهد جديد، لأنّ المشهد السّينمائي "لا يتحدد بما يحتويه من حدث ولا بدخول وخروج الممثّلين ولكن بتغيير المكان أو مرور الوقت. فإذا ما قطعنا من مأدبة إلى رجل نائم في البيت فيجب أنّ نفكّر في هذه اللقطة المفردة باعتبارها مشهدًا آخر. ويرجع السّبب في ذلك في الواقع إلى تغيُّر المكان"[18].

وكذلك الحال إذا وقع المشهد في المستشفى وتمّ الانتقال من غرفة العمليات إلى قاعة انتظار الزّوار، ومن ثمّ إلى الغرفة الخاصّة بالطّبيب فنحن نكون أمام ثلاثة مشاهد مستقلة، ويؤدي ارتفاع عدد المشاهد الذي يتميّز به الفيلم إلى تنوع الأمكنة الفيلميّة، إذ "أنّ الفيلم يحتوي على ثلاثين مشهدًا تمَّت إمّا في أماكن مختلفة أو تعود إلى نفس الأماكن. فتمثل الثّلاثين مشهدًا رقمًا معتادًا يمكن تقليله أو زيادته"[19].

(ج) الزّمان: يحدث المشهد عادةً في زمن معيّن: صباحًا أو مساءً، ضحىً أو ليلًا، شتاءً أو صيفًا. والتّغيير في الزّمن يدلّ سينمائيًا على الانتقال من مشهد إلى آخر، فـ"عندما ننهي مشهدًا من غرفة النّوم ليلًا وتعرض اللقطة التّالية لنفس غرفة النّوم في الصّباح فيجب أنّ نعتبر هذا مشهدًا جديدًا رغم أنَّ المكان لم يتغيّر. والسّبب هو مرور الوقت"[20].

وتقييد المشهد بحدّ الزّمان يجعل سير الزّمن الفيلمي مرهونًا بحركة المشاهد، التي تمنح الفنّ السّينمائي خصوصيّته الزّمنيّة، فبواسطة هذه الحركة يستطيع الفيلم أن "ينتقل بسهولة بين الحاضر والماضي بل والمستقبل، ويسمح بتجاوز الفترات الزّمنيّة عدّة مرّات، ويمكن فيه ضغط الزّمن وتوسيعه، فضلًا عن عرض أحداث تدور في زمن واحد في أكثر من مكان واحد"[21].

وبناءً على ما تقدّم "يصبح كلّ من المكان



سعدي يوسف

والزّمان عنصرين على درجة بالغة من الأهميّة بالنّسبة للفيلم السّينمائي"[22]، فمن خلالهما يتمّ الإحساس بالتّحول والتّغيير، وتتجلّى كثير من السّمات الخاصّة بفنّ السّينما، فهما يختلفان "في الفيلم اختلافًا كبيرًا عمّا هو واقع في الحقيقة والحياة. وذلك نتيجة للتّوليف السّريع أو البطيء بين اللقطات، والرّبط بين الأماكن المتباعدة، وتوقيت الإيقاع الذي يبتدعه المخرج. إنّ حادثة سيّارة تصطدم بعابر سبيل تقع عادةً في لحظة زمنيّة عاجلة؛ ولكنّ اللقطات التّفصيليّة والتي تعبِّر سينمائيًّا عن هذه الحادثة، قد تقع في زمن يمتدّ ويطول عمّا هو في واقع الحياة، وكذلك الحال في المكان. ويعبّر عنه المخرج الرّوسي "كوليشوف" بقوله: "خلق جغرافية بطريقة التّركيب الفنّي بين اللقطات، وقد يطول المكان والزّمان أو يقصر في الفيلم عنه في الحقيقة والواقع، حسب مقتضيات اللّغة السينمائيّة، أو التعبير الفنّي، أو الموقف الدّرامي"[23].

أنماط الصّورة المشهديّة في القصيدة العربيّة المعاصرة

ثمّة أنماط مهيمنة للصّورة المشهديّة في القصيدة العربيّة المعاصرة، يتقاطع كل نمطٍ منها مع نوع من أنواع المشهد السّينمائي على النحو التالي:

أولًا: الصورة المشهديّة الوصفيّة، يقابلها سينمائيًّا مشهد التّجميع

هي الصّورة التي تقدّم مشهدًا بصريًّا/ سمعيًّا بلغة مرئيّة، تستعين بمعطيات الصّورة السينمائيّة من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظلّ ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتيّة، ويتمّ ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعريّة في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، متتبعةً أجزاءه مستقصيةً كلّ محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد، حيث يعتمد الشاعر رؤيةً مسحيّة "تقوم على مسحٍ تتابعيٍ للعالم الذي يواجهه الرّائي، ويترتب على ذلك تجاوب الأشياء الموصوفة، والرائي ينتقل من شيء إلى شيء، ومن شخصيّة إلى أخرى، محاولًا زجّ كل ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف، وفي واقع الأمر تبدو حركة "وجهة نظر المؤلف (الرائي) هنا

مشابهة لحركات آلة التّصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم مسحًا تتابعيًّا لمشهد معيّن"[24].

إنَّ الشّاعر المعاصر لا يقول لك مثلًا هذه مدينة ساحليّة في المساء، بل يضع أمامك من المحسوسات كل ما من شأنه أن يوحي بذلك، يقول "سعدي يوسف" مصورًا مدينة عدن مساء:

"في الهواءِ الذي يتعثرُ بين القواقعِ
أسمالُ طيرٍ قتيلْ
وأسماكُ بحّارةٍ لن يعودوا.
في الهواءِ الروائحُ:
هنديةٌ مشطتْ شَعرَها تحتَ حبلِ الغسيلْ
واحتراقُ سراطينَ تُشوى
ثم هذا القميصُ البليلْ"[25].

ثانيًا: الصورة المشهديّة الحكاية، وتلتقي مع مشهد التّتابع/ الحركة

يُقصد بها الصّورة التي تتوسل حركيّة السّينما (حركة اللقطة والحركة داخل اللقطة والحركة المستمرّة للشّخصيّة) لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط، يتنامى تدريجيًّا مع التّشكيل الفنّي والحركة النّصيّة للقصيدة أو المقطع الشّعريّ، ويكتمل باكتمالهما، وهي "تمثّل منظومةً سرديّة متجانسة"[26]، لها بداية ووسط ونهاية، تعتمد في بنائها نسق التتابع في السّرد، وهو النّسق الذي تُقدّم فيه المادّة الحكائيّة (مكوّنات الحدث المشهدي) "وفق نظام منطقيّ يراعى فيه الترتيب الزّمني"[27]، ويكون تدفّق الحركة فيها غالبًا منتظمًا، مشكّلةً وحدةً من الحركة المستمرّة، وهي تماثل مشهد التّتابع/ الحركة في السّينما، وقد تكون الحركة غير متّصلة لكنّ عرض الحدث يظلّ يأخذ مسارًا خطّيًّا يقود إلى الحلّ أو النّهاية مع وجود القطع (القفز فوق الزّمن) في بعض الأحيان لتسريع الحكاية المشهديّة والتّقدّم بها نحو الأمام، مفسحًا المجال لتحقق بعض الأحداث المبعدة عن شاشة العرض لأغراض دراميّة وللمتلّقي أن يجتهد ويتوقّع ويتخيّل.

ويتخلّلها أحيانًا أخرى ما يعرف سرديّا بالوقفة الوصفيّة لتسليط الضّوء على عنصر أو منظر مهمّ في بناء الحدث ولتصوير أجواء البيئة المحيطة بالشّخصيّة.

وتجسّد كاميرا "سعدي يوسف" الشعريّة معاناة الفتيات اللاتي حرمتهنّ ظروفهنّ الصّعبة من الاستمتاع بالحياة ومباشرة أبسط أحلامهنّ كغيرهنّ من الصّبايا بنقلها مشهد البنت التي تعمل في المخزن (مكمن العتمة والرّطوبة والجماد والعزلة)، التي أصبح خروجها إلى النّور ومعاينة دنيا البشر وارتشافها جرعةً من دفء لا يتجاوز اللحظات القصيرة العابرة المقتنصة في غفلة من الزّمن والآخرين، يقول "سعدي يوسف" في قصيدة "الصّباح":

"تخرجُ البنتُ التي تعملُ في المخزنِ
من غرفتها بالطابق الثّاني
تضيء النور في السُّلّمِ

يبدو وجهها مرتبكًا، مرتجفًا، في النورِ...
هذه البنتُ تستأني قليلًا
قبل أن يستلم الشّارعُ دنياها.
ستمضي البنتُ، كالصبح، إلى المقهى
تضمُّ القهوةَ الأولى إلى كنزتها...
والبردُ في الشّارعِ
والمقهى الذي تأْلفهُ يدفأ...
كي تحلمُ أن تبقى هنا:
تجلسُ في الركن إلى طاولةٍ،
تقرأُ،
أو تسمعُ موسيقى،
ومَن يدري...
لعلَّ الحبَّ يأتي
فجأةً..."[28].

تواكب الكاميرا بين تتبُّع حركة الشّخصيّة وبين التقاط انفعالاتها وتشخيص شيء من معاناتها، وكشف ما يجول في خاطرها من مشاعر وأمنيات، فهي على الرغم من إقدامها على الخروج باكرًا إلى المقهى إلا أنّ ملامح الخوف وتزعزع الشّجاعة باديةٌ على وجهها، ربما لحساسيّة الوقت الذي تخرج فيه، الذي يرهبه كثير من البشر لانطفاء إحساس الأمان والاستئناس والألفة فيه، إذ ما تزال مظاهر الحياة في غفوة وارتخاء، وربما لأنّها تتسلّل خلسةً دون علم صاحب العمل، منتهزةً الفترة الانتقاليّة بين عالمي اللّيل والنّهار باعتبارها زمنًا ضائعًا لا يحسب لها حساب في تقويم الكثيرين، ويضاف إلى ما تقدّم صغر سنّها، فهي أقرب إلى الطّفولة من الصّبا (بنت) ووحدتها وعدم إحساسها بالأمان؛ كلّ ذلك كفيل بأن يجعلها مرتبكةً خائفةً دائمًا، وتعكس المفارقة بين برد الشارع ودفء المقهى الذي لا تتمكّن يومًا من البقاء فيه طويلًا، فمكوثها فيه لا يتعدى مدّة شراء القهوة مدى برودة الحياة التي تحياها.

وهذا ما أكّدته الأسطر الشعريّة السّبعة الأخيرة، المستقرئة لصورة الفتاة وهي تعتصر حسرةً، مترجمةً بساطة أحلامها وبكارة مشاعرها.

ثالثًا: الصورة المشهديّة الحواريّة، ويناظرها المشهد الحواريّ

يشكّل الحوار "وسيلةً تعبيريّة جوهريّة في السّينما"[29]، يرى فيه بعض المؤلّفين المخرجين "فعلًا وحركةً وسلاحًا وأداة سلطة وإغراء"[30]، ويرجعون إليه الفضل -إذا كان جيدًا- في نجاح الممثّلين في الأداء فـ"من خلال نصّ جيد ترى الممثّلين يتفوّقون على أنفسهم، وتنضبط حركاتهم، ويصير سلوكهم واثقًا ودقيقًا. إنّه المنصّة التي تسمح لهم بالانطلاق وتقديم أفضل ما لديهم. أمّا النّص السّيئ، فحوّل الممثّلين إلى مفلسين وغير مرتاحين، ولن يتمكّن أبرع إخراج في العالم من إنقاذ منظر ذي حوار سيّئ، ومن ثمّ لن يمثّل بشكل جيّد"[31].

وللمشهد الحواري وظائف مهمّة كما بيّنها "سيد فيلد"، فهو "أولًا: يدفع القصّة إلى الأمام. ثانيًا: يوصل الحقائق والمعلومات إلى القارئ أو

الجمهور. ثالثًا: يكشف الشّخصيّة، الشّخصيّة تتحدث عن نفسها أو يتحدث الآخرون عنها"[32]. ومن ذلك ما افتتح به "أحمد حجازي" قصيدته المعنونة "الطريق إلى السّيدة":

"- يا عمّ..
من أين الطّريقْ؟
أين طريق (السّيدة)؟
- أيمنْ قليلًا، ثمّ أيسر يا بنيّ
قال.. ولم ينظر إليّ!"[33].

يبدو هذا الحوار في مستواه الدّلالي الأوّل حوارًا عاديًّا، يصوّر بلغة واقعيّة حيّة موقفًا مألوفًا: (رجل في الشّارع يسأل عن مكان ما)، تقتصر وظيفته الإبلاغيّة على بيان موقع السّائل والجهة التي يودّ الذّهاب إليها، لكنّه في مستواه الثّاني يستبطن معنىً أعمق، فسذاجة السّؤال تدلّ على أنّ السّائل، شخص غريب عن مدينة القاهرة لأنّ (السّيّدة) من المعالم البارزة فيها، لا يخطئه أحد من سكّانها. ويعكس الاقتضاب في الرّد دون النّظر إلى الآخر سلوك النّاس في المدينة، الذين على حدّ تعبير الشّاعر: (يمضون سراعًا لا يحفلون أشباحهم تمضي تباعًا لا ينظرون)، ويؤكّد التفات السّائل إلى هذا السّلوك، المعمّق لإحساس الغربة والاغتراب في نفسه ملامسته البكر لعالم المدينة، المتّسم بسرعة الحركة، فلا وقت فيه للوقوف والتّأنّي خلافًا لعالم القرية النّاهض على مساعدة الآخر والتّلذّذ في مجاملته والوصول به إلى برّ الأمان.

ختامًا، أظهرت القصيدة العربية المعاصرة قدرةً فذة على التعاطي مع الفنون الأخرى ولاسيما الفن السابع منذ البواكير الأولى، أي منذ مرحلة الروّاد الذين قدّموا نصوصًا تقترب في بنائها وطريقة عرضها من أسلوب المشهد السينمائي، واستمر هذا التعاطي واتّسعت رقعته حتى أصبحت ظاهرة التصوير المشهدي من أبرز الظواهر الفنية في القصيدة المعاصرة، حيث يتم التحوُّل بالنص الشعري من عمل مقروء إلى عرض منظور مسموع، أي صور متحركة، حركة تُمَثَّل أمام أعيننا في الوقت الحاضر.

ويؤدي ذلك إلى الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة سامع إلى نظام القراءة مشاهد، وتدخل الصورة الشعرية المشهدية ضمن ما يعرف نقديًّا بالصورة الكلية، فهي تتشكل من مجموعة من اللقطات أو المشاهد التي تشكل في مجموعها كيانًا عضويًّا متكاملًا.

وتكتسب الصورة الشعريّة المشهديّة قيمتها الفنيّة من طبيعة الرؤية التي تستدعي وجودها، أي من قدرتها على حمل مفهوم خاص بها، أو الدلالة على معنى المعنى أو توليد الإحساس بالتجربة المعروضة وبالمشاركة في الحدث المشهدي، وهي ترتبط بمفهوم الكناية عند (عبدالقاهر الجرجاني)، أو بما دعاه "ت. س. إليوت" بالمعادل الموضوعي، وعليه فإنَّ دراستها لا تكون إلا بالنظر إلى ما وراء المشهد الحسي من معنى مع اعتباره مقصودًا أيضًا ■

الهوامش

1. أبو غنيمة، حسان(2000)، السينما ظواهر ودلالات 1948-1996، عمّان، ص152-151.
2. فال، يوجين(1997)، فن كتابة السّيناريو، ترجمة: مصطفى محرم، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص52.
3. سوين، دوايت(1988)، كتابة السّيناريو للسينما، ترجمة: أحمد الحضري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص297.
4. ينظر: الجبر، سمير كامل(2001)، الإمكانات التعبيرية للمشهد في السيناريو السينمائي، الأكاديمي، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، (م9)، (ع31)، ص78.
5. فيلد، سيد(1989)، السّيناريو، ترجمة: سامي محمد، بغداد: دار المأمون للترجمة والنّشر، ص137.
6. المرجع نفسه، ص139.
7. المرجع نفسه، ص137.
8. المرجع نفسه، ص139.
9. فال، يوجين، فن كتابة السّيناريو، ص52.
10. فيلد، سيد، السّيناريو، ص23.
11. الزاهير، عبدالرّزاق(1994)، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، المغرب، دار توبقال للنشر، ص22-21.
12. المرجع نفسه، ص22.
13. دواره، فؤاد(1991)، السينما والأدب، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص40.
14. فيلد، سيد(2007)، ورشة كتابة السّيناريو، ترجمة: نمير حميد الشمري، الجمهورية العربيّة السورية- دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامّة للسينما، ص23.
15. فال، يوجين، فن كتابة السيناريو، ص52.
16. توروك، جان بول(1995)، السيناريو/ فن كتابة السيناريو، ترجمة: قاسم المقداد، الجمهورية العربية السورية- دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، ص204.
17. مرسي، أحمد كامل، ووهبة، مجدي(1973)، معجم الفنّ السّينمائي، ص6.
18. فال، يوجين، فن كتابة السيناريو، ص53.
19. المرجع نفسه، ص53.
20. المرجع نفسه، ص53.
21. فولتون، ألبرت(1958)، السّينما آلة وفن تطور فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة إلى عصر التلفزيون، ترجمة: صلاح عزالدين وفؤاد كامل، مصر: مكتبة مصر، ص240-239.
22. فال، يوجين، فن كتابة السّيناريو، ص52.
23. مرسي، أحمد كامل، ووهبة، مجدي، معجم الفن السينمائي، ص141.
24. حسين، خالد حسين، (1999-1998)، المكان في الرّواية الجديدة الخطاب الرّوائي لإدوارد الخراط نموذجًا، رسالة جامعيّة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة العربيّة، جامعة دمشق، ص105.
25. يوسف، سعدي(1995)، الأعمال الشعريّة2، (ط4)، سوريا- دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ص345.
26. توروك، جان بول، السّيناريو/ فن كتابة السّيناريو، ص204.
27. حدّاد، نبيل(2010)، بهجة السّرد الرّوائي، إربد: عالم الكتب الحديث، ص221.
28. يوسف، سعدي، الأعمال الشعريّة3، ص248-247.
29. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائيّة، ص179.
30. توروك، جان بول، السّيناريو/ فن كتابة السّيناريو، ص227.
31. المرجع نفسه، ص231-230.
32. فيلد، سيد، ورشة كتابة السّيناريو، ص73.
33. حجازي، أحمد عبدالمعطي، الديوان، ص113.

التَّداخل بين الخطاب الشعريّ والخطاب السينمائيّ في نماذج من الشعر العربيّ

د. محمد آيت ميهوب/ تونس

لَئِن ساد الحديث في الخطاب النقدي العالمي عن العلاقة المتينة بين الرواية والسينما فإنه قلَّما وقع التطرُّق إلى صلة الشعر بالسينما، ولئن أسهب النقاد في تبيان أوجه التأثر والتأثير بين الرواية والسينما فإنّ الإهمال قد اكتنف النظر في هذه الأوجه بين الشعر والسينما. والحق أنّ صلة الشعر بالسينما قديمة عريقة واكبت نشأة السينما منذ بواكيرها الأولى وظلَّ الاتصال بين الفنّين متينًا كاملًا حيًّا طيلة العصر الذهبي للفيلم الصامت خاصة (1918-1930). فما أكثر القصائد الغربيّة التي اتَّخذت السينما موضوعًا لها! وما أكثر ما انبرى الشعراء الأوروبيون يتغزلون بالسينما والكاميرا والشاشة وكأنهم يتغزلون بحبيباتهم الشقراوات!

وفي وقت مبكر جدًا لم يصلب فيه عود السينما بعد، خصَّصت المجلة الأدبية الفرنسية "كراسات الشهر" (Les Cahiers du Mois) سنة 1925عددًا مزدوجًا (16-17) حمل عنوان "سينما"[1] وأفردت محورًا من محاوره لـ"تأثير السينما في الشعر". والناظر في هذا العدد يتبيَّن له بيسر الوله الشديد الذي كان يجده الشعراء الفرنسيون نحو السينما. فهذا "دومينيك براغا" يقول: "يبدو لي أنّ اكتشاف السينما في العصور الحديثة يناظر إلى حدّ ما اكتشاف المطبعة في القرن الخامس عشر"[2]، وذاك "جوزيف ديلتاي" يقول مترنّما بالسينما طربًا: "أودُّ أن أقول لكم إنَّ السينما

(1) Les Cahiers du Mois, n°, 16-17, Editions Emile- Paul Frères, Octobre 1925, Paris.

(2) المرجع نفسه، ص48.



هي أمي. إنني مدين لها بحياتي وإنني أحبها. إنَّ السينما هي "قرص بينك" الأدب، إنها هي التي تهب الأدب الدم والنبض"[3] ، وها هو ذا "أندريه بوكلين" يستشرف المستقبل فيتنبأ قائلًا: "يمكن للفيلم أن يصبح قصيدة على نحو ممتاز لأنه يتموقع في الديمومة المحض" [4]. وتعدّ نبوءة "أبولينير"، وهو أحد أعظم شعراء فرنسا في بداية القرن العشرين، منذ 1917 حين قال: "لن يلبث الشعراء أن يجعلوا الصورة هي قوافيهم"[5]، من الدلائل الكبيرة على وعي الشعراء بخطورة هذا الفن الوليد وقدرته الجبارة على التأثير في بقية الفنون.

وقد تولَّد عن هذا الافتتان بالسينما لدى الشعراء، ظهورُ اتجاه قائم الذات في الشعر الفرنسي أطلق على نفسه تسمية "القصيدة السينمائية"، وقد قام مبدؤه الأساسي على الإيمان بأنَّ السينما والشعر فنّان لا انفصام بينهما. ووافق هذا الاتجاه انبثاق الحركة السوريالية فدعمته وتبنّته وأوغلت فيه، واعتبرت السينما هي الشعر في شكله الجديد. لقد اكتشف السورياليون كنزًا ينتظرهم في السينما إذ تمدّهم بتقنيتين أساسيتين يمكن أن يحققوا بواسطتهما

---

(3) المرجع نفسه، ص61، وقرص بينك (Pink) المشار إليه هو آنذاك أقوى الاكتشافات الطبية والصيدلانية لمعالجة مرض فقر الدم والإرهاق المزمن.

(4) المرجع نفسه، ص66.

(5) وردت هذه المقولة في:

Alain Virnaux, La Tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme d'Artaud à Superville, Cahiers de l'AIEF, n° 20, Mai 1968, Paris, p. 259.

ركنين جوهريين من عالمهم الشعريّ: التداخل الشديد بين الحلم والواقع وهذا ما تحققه السينما بيسر عند نقل الأحلام، والمراوحة بين التفكيك وإعادة البناء وهذا ما يقوم عليه السرد السينمائي بواسطة التقطيع والمونتاج.

وقد عبّر عن ذلك الشاعر والمسرحي الفرنسي "أنطونين أرتو" في كتابه "السحر والسينما" فقال:" إنّ السينما هي أساسًا كشّافة لكل حياة خفيّة فتجعلنا على صلة مباشرة بها(..) لو لم تكن السينما قد اخترعت لترجمة الأحلام أو كل ما في الحياة اليقظة على علاقة بمجال الأحلام، إذن لَما وُجدت السينما"(6).

وغنيّ عن البيان أنّ اهتمام الشعر بالسينما لم يعُد ينحصر مع السورياليين ومَن جاء بعدهم، في اتخاذ السينما موضوعًا للقصيدة يتغنّى بها الشاعر، أو يصف شاشتها، أو ينقل رهبة ظلمتها، أو يتأمّل سحر أضوائها. لقد استفاد الشعر من انفتاحه الأجناسي على السينما واستطاع أن يستوعب أدواتها الفنية، فرأينا توظيفًا للأبعاد والأحجام في القصيدة وتصرّفًا فيها وتغييرًا كلّما وجد الشاعر ذلك ضروريًّا لتجلية الحالة الشعوريّة وبناء الصورة الشعريّة، وأصبح الشعراء يعيرون اهتمامًا ذا بال بالديكور، ويعملون على رسم المشهديّة في قصائدهم مستعملين التنويع في اللقطات بين سريعة وبطيئة، والمشاهد بين كبيرة وصغيرة، واستثمرت الألوان والأضواء في



المنصف الوهايبي

تشكيل الكون الشعريّ.

وفي الضفّة المقابلة، ضفّة السينما، نجد أنّها قد اتصلت منذ بداياتها الأولى بالشعر، فاتخذت منه أفقًا جماليًّا رامت الوصول إليه وامتصاص أدواته التعبيرية الجمالية لاسيما التعبير الذاتي، والغوص في العالم الجوّاني، والاستعارة والمجاز. فيتداخل في الفيلم الواقع والحلم والذاتي والموضوعي، وتتخذ الصور واللقطات أبعادًا بلاغيّة مجازيّة، ويصبح للكاميرا حضور مهيمن متصل لا ينقطع، فيصل الإحساس لدى المتفرج أنّ الكاميرا ذاتٌ تشعُر وتخاطب الآخر

(6) Antonin Artaud, Sorcellerie et Cinéma, Œuvres complètes, T III, Gallimard, Paris, p. 530.

ناقلة إليه أحاسيسها، ومن ثم يقصى إلى الهامش البعد السردي في الفيلم ويغدو أقرب ما يكون إلى متوالية من الصور المتساقطة على الشاشة كتساقط المطر.

وقد انتشر مصطلح "السينما الشعريّة" منذ زمن بعيد يرجعه أحد الباحثين إلى سنة 1908[7]، واعتبر الشاعر والسينمائي والمسرحي الفرنسي "جان كوكتو" أنّ السينما هي الأقدر على التجسيد الشعري للعالم وباح عن أنّ هدفه من إخراج شريطه "دم شاعر" إنّما هو في المقام الأول تصوير قصيدة بصريّة[8]. ويعدّ المخرج الإيطالي "بيار باولو بازوليني" من أبرز من نظّر لتيّار "السينما الشعريّة"، وجسّده فنيًّا بما أخرجه من أفلام تنحو منحى المزج بين السينما والشعر ونذكر منها "أكاتونا" (Acattone) و"ثيوروم" (Théorem) و"ماما روما" (Mama Roma). وتعتبر محاضرته الشهيرة "سينما الشعر" (1965)[9] مرجعًا أساسيًّا لتبيّن رؤيته إلى هذه المسألة واستخلاص أهم مقومات السينما الشعريّة. وكان منطلقه في ذلك فكرتين أساسيتين تقوم أولاهما على اعتبار الشعر مبثوثًا في كل جوانب الحياة، فهو يسير مع الناس في الشوارع والبيوت كما يستوطن عوالمهم الباطنية، ولمّا كانت السينما الفنّ المعنيّ أكثر من غيره بتصوير حياة البشر وجب عليها أن تعانق ما تسبح فيه من شعر وما ينبثق منها من شعريّة، وبذلك تغدو مهمّة السينما أن تخلق الاستعارة في صميم الواقعية. أمّا الفكرة الأساسيّة الثانية فهي أنّ لغة السينما هي "بالضرورة لغة شعريّة"، ذلك أنها مثلها مثل لغة الشعر تتألف من صور إيحائية متتابعة تقترح على المتلقي عالمًا موازيًا للعالم الواقعي، فالصور في السينما هي "صور رمزيّة فإذا كانت لغة السينما لغة فنيّة لا فلسفيّة فما ذاك إلا لقدرتها الجبّارة على أن تكسو الأحلام شكلًا وصورةً وصوتًا بفضل هويّتها الاستعاريّة أساسًا"[10].

ولئن كان الشعر يستعير من السينما البُعد المشهدي والتقطيع الزمني للصور واللقطات، والتوزيع الأفقي لعناصر المشهد على غرار ما تقوم به كتابة السيناريو، فإنّ السينما تستعير من الشعر الاقتصاد والكثافة والإيحاء والانزياح[11]. أمّا من حيث المضامين فإنّ السينما الشعريّة تعالج عادةً مواضيع على صلة وثيقة بالحقول الأسطوريّة والميتافيزيقيّة، وكثيرًا ما تصدّت لقضايا الحياة والموت والحلم والعالم اللامنظور.

(7) Christophe Wall-Romana,Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry, New York, Fordham University Press, 2012, p. 13.

(8) المرجع نفسه.

(9) Pasolini Pier Paolo, « Le Cinéma de poésie », trad. Marinne Di Vettimo et Jacques Bontemps, dans Cahiers du cinéma , n° 171, Paris,1965.

(10) المرجع نفسه، ص 135.

(11) توسع في ذلك بشير القمري. انظر مقاله: السينما والشعر... مقاربة نظرية عامة، مجلة كلمة الإلكترونية، عدد 133، أيار/ مايو 2018.

الشعر والسينما في الأدب العربيّ

قد يستغرب المرء حين يقف وهو يطالع شعرنا العربيّ القديم، على نصوص ذات منزع سينمائي واضح صريح. ولا شك في أنّ أوّل ردّ فعل نذهب إليه هو تكذيب ما باغتنا، وطرد ما استقرّت إليه نفوسنا من إقرار بانطواء عيون من قصائدنا القديمة على فنيات تعدّ من صميم الخطاب السينمائي، مستندين طبعًا إلى المنطق التاريخي، فأنّى لشعرائنا القدامى أن يعرفوا السينما أو يسمعوا بها مجرّد السماع؟ لكنّ هذه الحقيقة لا يمكن في المقابل أن تنفي أنّ نصوصًا كثيرة قد استبطنت المنظور السينمائي وهي تشكل أفقها التصويري وتنشئ كونها الشعري.

فلننظر في هذه المشهديّة الحركيّة وهذا التصوير الدقيق وهذه المراوحة بين السرد الزماني والتصوير الأفقي في مقطع دخول امرئ القيس خدر حبيبته:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلي
تقول وقد مال الغبيط بنا معًا
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري وأرخي زمامه
ولا تبعديني من جناك المعلّل

ولا أصدق من هذا المقطع اتصالًا بالفن السينمائي في المعلقة نفسها مقطعُ المغامرة العشقيّة حين وصف الشاعر سردًا/ وسرد وصفًا هروبه بحبيبته والعسس قيام مستعملًا كل ما يمكن أن تستعمله السينما من أضواء وألوان وديكور وحوار وتقطيع للقطات:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتّعتُ من لهو بها غير معجّل
تجاوزت أحراسًا إليها ومعشرًا
عليّ حراصًا لو يُسرّون مقتلي
إذا ما الثريّا في السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضّل
فقالت: يمين الله ما لك حيلة
وما إن أرى عنك الغواية تنجلي
خرجت بها أمشي تجرّ وراءنا
على أثرينا ذيل مرط مرحَّل
فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى
بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل
هصرت بفودي رأسها فتمايلت
على هضيم الكشح ريّا المخلخل

ولنا أن نسترسل طويلًا في إيراد نماذج كثيرة من الشعر العربي القديم للتداخل بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي. وسيكون بين هذه النماذج ولا شك وصفُ المعركة والصلة المتينة بين الفارس وفرسه في معلقة عنترة، والمحاورةُ الغزليّة في قصائد عمر بن ربيعة، والمغامرةُ

الخمريّة لدى أبي نواس، وغير ذلك من النصوص كثير جدًّا.

بيد أنّ ذلك كله لا يعني أيضًا أنَّنا إزاء قصائد سينمائية بالمعنى الدقيق للكلمة. فلا ريب أنّ ما ساق الخطاب السينمائي إلى شعرنا القديم إنَّما هو المشترك السردي بين الشعر والسينما، وإحساسُ كبار الشعراء الرهيفُ بالعالم من حولهم، فاستطاعوا أن يكسروا قيد البيت الشعري ويتمرّدوا على شرط وحدة البيت ويخلقوا في نصوصهم مشهديّة فائقة الحيويّة وقصصيّة باعثة على التشويق. أمّا أن نتحدَّث عن تأثير حقيقي للسينما في الشعر، فهذا يستوجب حتمًا معرفة للشاعر بالسينما ووعيًا لديه بأنه يحتكّ بأفقها الجمالي ويستعير أدواتها التعبيرية الفنية. وقد ابتدأ ذلك طبعًا ولا شك مع تيار الحداثة والتجديد في النصف الثاني من القرن العشرين على أيدي روّاد مدرسة الشعر الحر كالسياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وصلاح عبدالصبور، وظلَّ يتطوّر ويرسخ مع الأجيال اللاحقة إلى أن بلغ أوجه مع ظهور قصيدة النثر وازدهارها مع أنسي الحاج ومحمد الماغوط، وسركون بولص وأمجد ناصر... اتَّخذ الانفتاح على السينما في بداياته الأولى مضمونًا فكريًّا "إيديولوجيًّا" اعتبر فيه استحضار السينما عنوانًا للحداثة والتجديد، وقد تراوح ذلك من الكتابة عن السينما والتغني بفضائلها والتعبير عن الافتتان بجماليّاتها وفنيّاتها الساحرة، إلى استخدام تقنياتها في متن القصيدة ومزج الخطاب الشعري بالخطاب السينمائي مثلما سنأتي على أمثلة من ذلك لاحقًا. أمّا في العقود الأخيرة فقد اندرج هذا الانفتاح في مسار أكبر لا يهم علاقة الشعر بالسينما حسب، وهو مسار الحواريّة بين الأجناس الأدبية والفنون عامة. وهنا ازداد وعي الشاعر بمشروعه الأدبيّ والفنيّ وصار حضور السينما في النص أبرز وأشد انتشارًا. وتصل هذه الحواريّة بين الشعر والسينما أقصاها حين تنشأ القصيدة إعادة كتابة لفيلم من الأفلام، فيصعب حينها التفريق بين النص الشعري والنص السيناريو. ومن الأمثلة على مثل هذه القصائد/ السيناريو نذكر قصيدة الشاعر التونسي المنصف الوهايبي "بنجمان بوتون في حبة ملح"[12] التي أعاد فيها كتابة سيناريو فيلم "حكاية بنجمان بوتون الغريبة" (The Curious Case of Benjamin Buton) للمخرج الأميركي "دفيد فينشر"، وهو فيلم عجائبي ظهر سنة 2008 ويروي قصة رجل ولد شيخًا في السبعين ثم أخذ يتدرَّج في العمر شيئًا فشيئًا إلى أن عاد رضيعًا. بيد أنّ المهم في تجربة الوهايبي هذه أنه استطاع أن يحافظ على الشعري وهو يكتب السيناريو: "ثم يكون لنا بيت وامرأةٌ.. ويكون لنا أبناءُ/ الأبناءُ!؟/ سيكونون على أية حال أكبر منّا بكثير نحن الآباءُ/ ما دام الواحد منهم يولد في

---

(12) المنصف الوهايبي، أشياء السيدة التي نسيت أن تكبر، دار المهى للنشر، تونس، 2010، ص9.

السبعين أو الستين كما نحن ولدنا/ لا يمضي يوم إلا كنا أصغر مما كنّا/ حتى يأتي يوم يأخذ فيه الأبناء بأيدينا/ يوم يتوعدنا فيه الأبناءْ/ إن نحن تسللنا من بين أصابعهم/ وذهبنا نلعب أبعد من حارتنا/ أو إن نحن رجعنا بعد هبوط الليل إلى منزلنا/ يوم فيه يعلّمنا الأبناءْ/ أن نتهجى الكون بأصوات طفولتنا/ ونسمي الأشياءْ/ (هذا باب.. هذا شباك.. هذا قط.. هذا عصفور.. هذا كوب.. هذا ماءْ..)/ ويهدهدنا الأبناءْ/ في دفء أسرّتنا أو في برد ليالينا ويغنّون لنا/ ويقصُّ علينا الأبناءْ/ قصص الحيواناتْ/ حتى لكأنّا نصحبها أطفالًا سعداءْ/ في الغابات و/ "في الفلوات(...)"[13].

وجوه من انفتاح الشعر العربي على الخطاب السينمائي

الناظر في الشعر العربي المعاصر يلمس وجوهًا كثيرة من توظيف تقنيات الخطاب السينمائي في القصيدة.

المونتـاج

المونتاج أو التركيب هو "عمليّة تقنية في السينما تبني على الربط بين عناصر عديدة لتكوين مجموع متكامل، وهو كذلك عمليّة اختيار لقطات للفيلم من الصور الخام العديدة حسب نسقٍ ما، وقد يكون التركيب صوتيًّا كما في تركيب شريطٍ صوتي"[14].



بدر شاكر السيّاب

نجد حضور هذه التقنية في الشعر في البناء السرديّ المتّبع، وفي المراوحة بين المشاهد التي تبدو منفصلًا بعضها عن بعض لكنها تتضامّ معًا لتكوين المشهد العام الذي لا سبيل إلى تحديد الدلالة العامة للقصيدة إلا بحسن فهمه بعد الإلمام بكل عناصره الفرعية. ولعلَّ أشهر الأمثلة على توظيف هذه التقنية شعريًّا قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب. فقد انطلق الشاعر من صورة كبرى هي صورة عيني الحبيبة أقامها على التشبيه، فشبّه العينين في البداية بغابة النخيل ساعة السحر ثم انصرف يعدّد

(13) المرجع نفسه، ص11-10.

(14) براوي عجينة، مساءلات نقديّة، منشورات سعيدان، سوسة- تونس، 2001،ج1، ص301.

المشبه به: الشرفتين، أقواس السحاب، البحر، الطفل اليتيم، الخائف ليلًا، الصياد الحزين. ويبدو للقارئ أنّ هذه الصور التشبيهيّة متناثرة أفقيًّا لا تفوق إحداها الأخرى في الدلالة على عيني المرأة. ولا يتفطّن إلى أنها جميعًا تتضافر في ما بينها لتشكل صورة واحدة هي صورة الوطن، العراق، إلا في آخر القصيدة. وبذلك فقد اعتمد الشاعر تقنية التقطيع والتركيب السينمائيّة.

الكولاج

الكولاج في الأصل مصطلح من مصطلحات الرسم، ويقوم على إلصاق عناصر متنوّعة في صلب اللوحة. وقد انتقلت هذه التقنية من الرسم إلى السينما وذلك بإدخال المخرج في الفيلم عناصر غريبة عن القصّة (كالقطع الموسيقيّة، والصور الوثائقيّة).

ويكثر الكولاج عند بدر شاكر السياب أيضًا، إذ لجأ في نصوص تجلّ عن الحصر إلى إقحام أصوات خارجية أو تبدو كذلك في صلب القصيدة. نذكر من ذلك الجمل الواردة بين قوسين بين حين وآخر في قصيدة "المبغى"، فنشأ في النص تجاوب بين صوتين صوت الشاعر من جهة وصوت غريب مجهول يبدو في الظاهر منفصلًا تمامًا عن خطاب الشاعر لكنه في الحقيقة وجهه الخفيّ الحقيقيّ الذي يزيد مقول الشاعر عن بغداد تحقيقًا وتأكيدًا، فإذا كان صوت الشاعر هو الخطاب الذاتي عن بغداد، فالصوت المجهول هو الخطاب الوصفي الموضوعي عنها: "بغداد مبغى كبير/ (لواحظ المغنية/ كساعة تتكّ في الجدار/ في غرفة الجلوس في محطة القطار)/ (...) بغداد كابوس: (ردًى فاسد/ يجرعه الراقد/ ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير:/ العام جرح ناغر في الضمير)"[15]. ويكثر عند السياب كذلك إدراج الأصوات والأغاني والهتافات في نصوصه ممّا يخلق فيها خلفيّة صوتيّة صاخبة تجعل القارئ يشعر أنه قد فارق عالم النص المغلق وانحشر في عالم الحياة المفتوح على حركة البشر وأصواتهم.

عيـن الكـاميرا

هي تقنية سينمائيّة اعتمدتها بكثافة السينما الإيطاليّة ذات النزعة الواقعيّة الجديدة (فيلليني، وروسليني) وسينما الموجة الجديدة بفرنسا. وتقوم على مرافقة آلة التصوير عينَ الممثّل المتحرّك خارج الاستوديو، فيتنقّل معه المتفرّج وينفعل لانفعالاته ويشاركه أحاسيس القلق والخوف والذّعر[16].

وتعتبر هذه التقنية أكثر التقنيات السينمائية حضورًا في النص الشعري العربي، وقد كان من تأثيراتها أن كسرت امتداد الخطاب الذاتي المباشر ورتابته وأضفَت على القصيدة أبعادًا سردية مشهدية حيوية تتّسم بالانغراس في

(15) بدر شاكر السياب: "المبغى"، ديوان أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، 1989، ص450-449.
(16) بوراوي عجينة، مساءلات نقديّة، ج1، ص299.

الفضاء المكاني، فيشعر القارئ أنه يتابع مشهدًا متحركًا أمامه. ومن الأمثلة عن هذا التوظيف نذكر قصيدة "بكائيّة ليليّة" لأمل دنقل: نتوه في القاهرة العجوز، ننسى الزَّمَنا/ نفلت من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسولين/ تظلنا محطة المترو مع المساء...متعبين/ وكان يبكي وطنًا.. وكنت أبكي وطنًا/ نبكي إلى أن تنضب الأشعار/ نسألها أين خطوط النار؟/ وهل ترى الرصاصة الأولى هناك.. أم هنا؟/ والآن.. ها أنا/ أظلّ طول الليل لا يذوق جفني وسنًا/ أنظر في ساعتي الملقاة في جواري/ حين تجيءَ/ عابرًا من نقط التفتيش والحصار/ تتّسع الدائرة الحمراء في قميصك الأبيض، تبكي شجنًا/ من بعد أن تكسّرت في "النقب" رأيتك/ تسألني: "أين رصاصتك؟"[17].

تعدُّد زوايا النَّظر

اعتمد الشعراء في سياقات عديدة تقنية تذكّر بتقنية زوايا التقاط الصورة Angles de prise de vue، وهي "تقنية تُعتمد كثيرًا في الأفلام النفسيّة والبوليسيّة على وجه الخصوص، وفيها يروي كلّ شاهد الأحداث حسب نظرته الخاصّة ساعيًا إلى الدفاع عن وجهة نظره. ويتمثّل دور المفتّش في إعادة تركيب الأحداث حسب منطق يسلّم للوصول إلى حقيقة الجاني"[18].

ولاستعمال هذه التقنية طرائق كثيرة في الشعر العربي المعاصر من ذلك: إقامة حوار بين أشخاص كثيرين حول موضوع أو مشهد يؤوِّله كل واحد منهم وفق رؤيته الخاصة ومستوى إدراكه، أو إلقاء لغز يتعاور على فكّ شفراته كثرٌ وفي النهاية يفاجئهم صاحب اللغز بحل لم يتوقعه أيّ منهم. ولدينا في قصيدة "الطفل" للشاعر التونسي محجوب العياري مثال جيّد على استعمال هذه التقنية، إذ تنطلق القصيدة بالإخبار عن ظهور الطفل يمشي "فوق الماء"، ثم ينبري الشاعر ينقل تأويل أشخاص كثيرين اختلفوا في تأويل صورة ذلك الطفل: باعة الميناء، عجوز، فتى، كبير البحارين، ثم يظهر الشاعر ويؤكد رؤيته الطفل مصدّقًا في الوقت نفسه بقيّة التأويلات: "كان البحر مساء.../ كانت الشمس ترقص فوق سرير الماء،/ وكان الضوء/ وكان الطفل/ وكان الغيم/ وكنتُ/ وكانت/ كنتُ/ وكنّا.../ كنّا."[19].

المخطّطات والمسودّات

يقوم الخطاب الشعري أحيانًا على محاكاة السيناريو محاكاة مطلقة، فاتّخذ صبغة الملخّص Synopsis وفيه يعرض الشاعر وقد غدا كاتب سيناريو، موجَزًا وتصوُّرًا افتراضيًّا لما سيحدث من وقائع وتصوُّرًا للمشاهد الأساسيّة. فتجفّ لغته وتقترب من العرض المرئيّ المحايد.

(17) أمل دنقل: "بكائية ليلية"، الأعمال الشعريّة الكاملة، دار العودة- مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995، ص145-144.
(18) مساءلات نقديّة، ج1، ص307.
(19) محجوب العياري، الطفل، مطبعة بابيروس، نابل- تونس، 2004، ص27.



أمل دنقل

وقد لاحظنا أنّ استعمال هذه التقنية قد ساد الموجة الجديدة من كتابة قصيدة النثر بدءًا من مطلع القرن الحادي والعشرين. فتكاد الذات الشاعرة تصل بمبدأ الحياد إلى أقصاه وتغدو صوتًا أجوف لا روح فيه ولا موقف له، كأنه آلة كاتبة تنقل محتويات المشهد دون تأويل أو تفسير أو توجيه. وبذلك تتيه القصيدة في أشياء العالم أو لعلّه العالم يتيه في كلمات القصيدة. ونضرب مثالًا على ذلك للشاعر المغربي عبدالله المتقي في قصيدته " شيء مّا": " ليس إلا مصباح يرسل/ زفرات من الموت/ قط كالعادة/ يبعثر قمامة أزبال بلاستيكية/ صديقتي الكردية/ تقاتل بنهم بين جبلين/ صديقي البورجوازي جدًا/ يرتدي بذلة السهرة/ جدتي تأكل حكاياتها/ بعد صلاة العشاء/ البار أغلق أبوابه/ وطرد زبائنه خارجًا/ ولم يكن في مسافة الليل/ غير رجل قادم من بعيد/ ويشبه حطّابًا هجرته أشجار الغابة"[20].

إنّ هذه الوجوه التي رأيناها للتعالق بين الخطاب الشعري والخطاب السينمائي في الشعر العربي المعاصر تؤكد ما بشّر به الرومنطيقيون منذ ما يزيد عن قرنين من حتميّة التزاوج بين الأجناس الأدبية وانفتاحها على سائر الفنون، واتخاذها جميعا الشعريَّ أفقًا جماليًّا تتطلع إلى بلوغ مراقيه، وهي في طيرانها نحوه لا تعدم أن تتزاحم ويتعلق بعضها بأجنحة بعض ■

(20) عبدالله المتقي، تمارين تسخينية لترويض القلق، الآن ناشرون وموزعون، عمّان، الأردن، 2019، ص36.

التكوين السينمائي
للصورة الشعريّة

وائل عيسى/ سورية

لَيْسَ بخافٍ على أحد أنَّنا بِتْنَا في عصرٍ تتواصل فيه المُتَباعدات، وتتقارب فيه شتَّى أمور الحياة، وكذا هي حال الفنون؛ فقد أصبحتْ تمتح من عيون بعضِها بعضًا، وكثيرًا ما تتداخل وتتشابك، وانطلاقًا مِن أنَّ الشِّعرَ لا تُفلت منه جِدّةٌ، ولا يُرهقه تَتَبُّعُ الأحوالِ والظّروفِ التي يمرُّ بها المجتمع الذي يحتويهِ، فهو شديدُ الصِّلة بما يطرأُ على السَّاحةِ الفكريَّةِ للمجتمعاتِ عبرَ العصورِ شكلًا ومضمونًا، بتنا نجد أنّ فنّ السِّينما بِمَا فيه مِن أدواتٍ (قِصَّة، سيناريو، وكاميرا...) له ملمَحٌ جليّ في الشِّعر العربيّ الحديث، إذ إنَّ المقاطعَ الشعريّة (تمشْهدتْ) في فكرِ قارئها، وأفكارَ الشَّاعر تبلوَرَتْ على شكلِ (قِصَّة أو سيناريو)، تنقلُها الصّورةُ الشعريّة عبرَ (لقطاتٍ) تخدم قضيّةَ الشّاعرِ المطروحةَ، وبذلك بات فنَّ الشِّعرِ يقتربُ مِن فنِّ السِّينما، في استخدام أدواته وطرقه، ليماشيَ عصرَ الصَّورة دون أنْ يتخلّى عَن لغتِهِ وخصوصيتِها الشعريّة.

ولعلّ "أهمّ تغيير طرأ على القصيدة منذ نشوئها إلى يومنا هو تبنّيها لأسلوب المونتاج الّذي استحدثته السّينما"[1]، إذ اقتربت الصّورة الشعريّة في تكوينها من نظام التّكوين السّينمائي، وكأنّ الشّاعر بات عارفًا بتقنية المونتاج السّينمائيّ، محوّلًا إيّاها إلى تقنية مونتاج شعريّ، تحوّل الصّورة الذّهنيّة المتخيّلة إلى صورة أقرب إلى المشاهدة المحسوسة، فيتحوّل بذلك المتلقّي/ القارئ إلى مُتَلَقٍ/ مُشاهِد، لهذا يمكن القول: "إنّ المقابل السّينمائيّ (لصوت) الرّاوية في الأدب هو (عين) آلة التّصوير"[2].

إذًا، هذه العين (الكاميرا) هي ما يتولّى المهمّة عن

الرّاوي، وبذلك فإنّ كلّ ما تراه هذه العين سيصل إلينا بعد عمليّة مونتاج للمَشاهد واللّقطات المَرئيّة؛ بِقَطْعٍ وإيصالٍ، ثمّ تركيبٍ وترتيبٍ، حتّى تصل إلينا الصّورة النّهائيّة، "فالطّابع الأعمّ للصّورة هو كونها مرئيّة، وكثير مِن الصّور التّي تبدو غير حسيّةٍ لها مع ذلك في الحقيقة ترابطٌ مرئيٌّ باهتٌ ومُلتصقٌ بها"[3]، يقول مصعب بيروتيّة في قصيدة "فصل الخريف"[4]:

في شرفة من وشوشات اللّيل...
تنأى بي عن العشق الممرّغ في دمي
وتضيع في غيم الحروفْ
بَدَأ الخريفْ
وَأَنا أسيرُ إلى متاهاتِ الهوى
طيفٌ مِن الأحلامِ يَسْكُنُني...
وَأَزهاري تَشِيخُ على يَدي...
وَضائِعٌ في الحُبِّ وحدي...

رأينا كيفَ أنَّ المشهد الشّعريّ تكوّن مِن خمس لقطاتٍ مغرَقة في الخيال، هي (تنأى بي- أنا أسير إلى متاهات الهوى- طيفٌ مِنَ الأحلامِ يَسْكُنُني- أزهاري تشيخُ على يدي- ضائعٌ في الحُبِّ وَحدي)، والخيال والضّياع يناسبهما أن يكون المشهد (ليليًّا) أكثر من كونه (صباحيًّا)، وكأنّ هذه اللّقطات هي ومضات خاطفة في عتمة اللّيل، لكي يتيقّن المُتلقِّي/ المشاهد من أنّ حالة الضّياع كان لا بدّ منها في النّهاية (وضائعٌ في الحُبّ وحدي)، وبذلك تركّبت صورة المشهد الشّعري



الشاعر مصعب بيروتيّة

من جملةٍ مِن الصور غير المترابطة؛ فكلّ لَقطةٍ منفصلةٌ منطقيًّا عن الأخرى، لكنّها تجتمع عن طريق المونتاج لتكوّن مشهدًا له معنًى لأنّ "المونتاج هو التّركيب، هو التّنسيقُ لِصور- حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزّمن"[5]، ومن الملاحظ في المشهد الشعري السابق أنَّ الزّمن مرَّ سريعًا، لدرجة أنّ الأزهار شاخت على يدي الشاعر/ الشخصية، ناهيك عن الربط بين زمن الرواية (وهو الخريف) وزمن المشهد المختزل من قبل الشاعر، فارتبطت الشيخوخة بالخريف والشخصية، وهذا الاختزال في الزمن والربط

بين الأفكار وتنسيقها هو أحد مزايا المونتاج في القصيدة الحديثة.

ومثلما أعطى المونتاجُ صانعي السّينما إمكانيّات أكثر رحابة في التّعبير بما أتاح لهم من الاقتراب أو الابتعاد من الواقعة التي تدور أمام الكاميرا، والنّظر إليها من زوايا متعدّدة، وإطالة الزمن أو تكثيفه، كذلك أعطى الشّاعرَ هذه الإمكانيّات أيضًا، حيث بات يخلق مكانًا وزمانًا جديدَين، فقد يكون المكان مُتَخيّلًا في زمانٍ قد لا نعرفه، وبات يتحكّم بالتّفاصيل التّي يريد إظهارها، ويختزل ما يريد اختزاله، مُكتَشِفًا واقعًا جديدًا ينطلق في الوقت نفسه مِن واقعه المُعاش والمحسوس، فالتّصوير الشّعريّ "هو في قلب القصيدة، فهي تستطيع بذاتها أن تكوّن صورة تمّ تنسيقها من جملة صور لم تكن رائجةً إلى زمن الحركة الرّومانتيكيّة"[6].

إنّ استخدام أسلوب اللقطات في تنظيم وترتيب الصور-كما في المشهد السابق- يعتمد على قدرة المتلقي على سَدِّ الفجوات والثغرات الموجودة في إشارات النّص، فاللقطات هي نقاط عَلَّام تُرشده إلى ما هو محذوفٌ ومختزل من المَشاهد، وَمِن الدّوالّ التي نجدها في المشهد مثلًا: (شُرْفةٌ ما- اللّيل- الخريف- المَتاهات- طَيْفٌ مِنَ الأحلام- ضَياعٌ وَوَحدةٌ- الحُبُّ).

إذًا أصبح الشاعر يختزل من اللّغة إيقاعَها المتسارع، لِيُكَوِّنَ صورةً شعريّةً كثيفة، في جُمَلٍ تَضيقُ عباراتها لِتَتَّسع إمكاناتها، وَيتَّسع أفقُها بين حيزَين (زماني ومكاني)، وهذا التكثيف للصورة الشعريّة، وطريقة عرضها على الورق يُشابه التكثيف في الصورة السينمائية وطريقة عرضها على الشاشة، فالصّورة الشعريّة الحديثة باتت تُشابه الصّورةَ السّينمائيّة من ناحية البنية والتّكوين، لأنَّ الصّورة في الفيلم "عالم من العلاقات الدّاخليّة تحقّق من خلال ترتيبها نسقًا خاصًّا يقوم على أساس الارتقاء من الحقيقة الفيزيائيّة المجرّدة إلى المعنى العام"[7].

كاميرا الشعر

لمّا كانت الصّورة في الشِّعر ناشئةً عن الخيال كان لكلٍّ منّا وجهةُ نظرٍ فيها مختلفةٌ مِن ناظرٍ إلى آخر، بينما في الفيلم السّينمائيّ "يتطابق المُشاهِد مع الكاميرا"[8] في وجهة النّظر وزاويته، أي إنّ ما تراه الكاميرا يراه المشاهد فقط ومن الزّاوية ذاتها، وكأنَّ المُشاهد هو عين الكاميرا، فيثْبت نظرُه عند ثباتها، ويتحرك معها إذا تحرّكت، وهذا التحرّك هو ما يُسمّيه علماء النفس "الإيهام بالانتقال"[9].

وَبَعْدَ التّقارب الكبير بين الصّورتين الشعريّة والسّينمائيّة بات من الممكن ملاحظة وجود (كاميرا) في الشّعر توازي كاميرا السّينما، كاميرا محرِّكُها الشّاعرُ، وأداتها اللّغة، وشاشتها الصّفحة، ونهاية دورانها الصّورة.

وبات من الممكن أن نضع المُشاهدَ/ المتلقّي مقابل الكاميرا، والشّاعر مقابل المخرج السّينمائيّ، حين ينوي أن يُري المتلقّيَ ما يريد أن يراه، ومن الزّاوية التّي يريد.

إنّ عملية تجسيد التّصوُّر هي عمليّة ساحرة،

فهي: "تحوّل الأحلام إلى حقيقة، والمخيّلة إلى شيءٍ مرئيٍّ"[10]، وهذه العمليّة تؤكّد على اقتراب الصّورة الشعريّة من الصّورة السّينمائيّة، انطلاقًا من أنّ الشّعر خيالٌ يمكن أن يتجسّد بعمليّة التّصوُّر إلى شيءٍ مرئيٍّ.

لكلِّ لقطةٍ في المشهد زاويةٌ خاصّةٌ، و"كلُّ لقطةٍ من الفيلم تُعبّر عن وجهة نظرٍ"[11]، وكذلك في المشهد الشّعريّ هناك وجهة نظر وزاوية رؤية تحدّدهما حركة الكاميرا لغويًّا، التّي تتحكّم بحجم اللّقطة (SHOT SIZE)، وحجم اللّقطة ليس المقصود به طولها؛ إذ إنَّ "مفهوم أحجام اللّقطات المتعارفة عالميًّا هي اللّقطة العامّة، واللّقطة المتوسّطة، واللّقطة القريبة"[12].

ماذا إن كانت هناك موضوعاتٌ متعدّدةٌ في المشهد، كيف ستكون حركة الكاميرا؟ ومن أيّ زاوية سيُنْظَر إليها؟

لنأخذ هذا المقطع من قصيدة "حكايا ناقصة"[13] لفايز العبّاس:

يُحكى:
هنا نهرٌ يكنّى سيّدَ الوقت القديم
سفينة ورقية تهوى إلى البحر البعيد
وخيمة تتربّص السّفر المفاجئ
وردة نسيت جذور مكانها الأزليّ ثمّ تغرّبت
عينان ذابلتان ترتقبان -في قلق الهوادج- ما يخبّئه الرحيل.

(يُحكى): المشهد إذًا رواية وجهة نظر حياديّة،



◀ الشاعر فايز العبّاس

فستتوزّع اللّقطات على كلّ ما في المشهد، وتناسب هذا المشهد لقطة PAN أفقية، والكاميرا تتحرّك حركةً دائريّةً لتصف المكان، فهنا (نهر)، (سفينة ورقيّة تهوي إلى البحر)، (خيمة)،(وردة)، وفي النّهاية (عينان ذابلتان ترتقبان)، فالكاميرا تسير مع النّهر إلى أن يصبّ في البحر، فنشاهد السفينة، ثمّ تُكمل الكاميرا حركتها الدائريّة، لتصل إلى الشاطئ، حيث توجد الخيمة، ثمّ تسير إلى تلك العينين الذابلتَين، بلقطة قريبة (THE CLOSE-UP)، وكأنّ كلّ ما تمّتْ مشاهدُته في المشهد كان من خلال هاتين العينين، وهذه اللّقطة هي الأهمّ، فهي تشرح وتفسّر كل شيء؛

لأنّ "العين البشريّة على الشّاشة لديها قدرة تعبيريّة هائلة"[14]، فيستطيع المشاهد أن يقرأ مشاعر الشخصية من خلالها، لكونها نافذة الشخصية إلى العالم، ثمّ تتّسع بعد ذلك اللّقطة (في قلق الهودج) لتصبح لقطةً متوسّطةً، لتعود مرّةً أخرى إلى اللّقطة القريبة ذاتها، لكونها هي اللّقطة الجوهريّة في المشهد.

وهناك أنواع كثيرة للّقطات تبعًا لوضع المشهد العام، والتي يتم تحديدها في النص المعد للتصوير، فبعض اللّقطات تخصّ الأفعال الّتي تقوم بها الشّخصيّات، وبعضها هو ردود فعل للشّخصيات[15]، والشاعر المعاصر بات يراعي كلّ الوضعيّات تلك، يقول فايز العبّاس في قصيدة "حاضرون رغم الغياب"[16]:

هذا الحضور مُعَقَّدٌ
مثل الغياب
لأنّ شيئًا غامضًا
يدنو ويهمس عن يسارك:
غائبون
وأنت تصرخ مِلءَ صمتِكَ
حاضرون!

إنّ لقطة (هذا الحضورُ مُعقّدٌ) هي لقطةٌ تأسيسيّة عامّة، وهي لقطة تستخدم عادة في السينما "في بداية مشهد، ومصمّمة لإيفاء المشاهدين بالهيئة العامّة، وتوجيههم نحو المزاج العامّ وعلاقة الأشياء ببعضها البعض في ذلك المشهد"[17]، وهي لقطة توجيهيّة عامة، تتضمن الحركة كلها في المشهد بأكمله، ثمّ تصوّر اللقطات القريبة لتركّز على التفاصيل المراد إبرازها، وهي تصف الإحساس أو الانطباع الأوّل للمُشاهِد مع الصورة التي تُعرض على الشاشة، فهي تذهب به بمبدأ الإيهام إلى أبعد مدى، كي يخوض تجربة الشخصيّة معها، وحتى يُصبح جزءًا مِن المادة المعروضة بصريًّا/ ورقيًّا.

الدّيكور والإضاءة

إنّ الصورة الشعريّة باقترابها من السينمائية توثّق العلاقة أكثر بين اللغة والصورة، حيث تتضافر أدوات اللغة كلّها لتولّد الصورة النهائية، والتي تبدو عبارةً عن رموز بَصريّة مكوَّنة من أشكال وألوان وحركات تحمل دلالات ومعاني نفسية أو اجتماعية أو فكرية...

والصورة في المشهد الشعري السينمائي -كما في الصورة السينمائية- "لا يمكن أن تحتوي في كلّ مرّة إلا على جزءٍ محدد من المكان، فهي جزءٌ مُنتقًى ومُكثَّفٌ من الواقع، وأهميّتها تبرز من قدرتها على الإيحاء بالوضع المكاني"[18]، وهذا المكان هو ما تُصوّره عدسة الكاميرا بكلّ محتوياته داخل المشهد بحدوده الضيّقة.

إنّ هذا الفضاء المكاني -الذي تجري فيه الأحداث ويُشكِّل مسرح التصوير بما يحتويه من ديكور وإضاءة وألوان- هو ما يُطلَق عليه اسم "السينوغرافيا"[19]، وهو علمٌ كانت بداياته مع المسرح، ومع مرور الوقت شمل السينما أيضًا،

وبات السينوغرافي كالرّسام يرسم لوحاتٍ للمكان في المَشاهد، ويُخطّط لها، ويملأ مساحاتها بالديكور والإضاءة والألوان، ويترك مساحات أخرى.

أضحى عملُ الشاعر في نصّه يوازي عملَ كُلّ من الكاتب والمخرج والمُصَوِّر في الفيلم السينمائي، وبالتالي فهو سيقوم بعمل السينوغرافي أيضًا، مستندًا في ذلك كلّه إلى اللغة ودلالاتها، ففي قصيدة (موتٌ مُؤَجّلٌ) لمحمّد العثمان يقول[20]:

الخَرفُ
الّذي أصابَ صورتي المعلّقة
تعوّد أن يُصبِّحَ على جميع الوسائد المستيقظة
في غرفتي
لكن
لم يكن بمقدوره أن يدلّكَ النّائمة منها
أو حتّى يمسّ ظهرها....
في هذه الغرفة السّجينةِ بي
منذ تسعة أشهر
تعوّدنا جميعًا.... أنا والصورة والوسائد....
أن ندلّكَ ظهر ذلك الخرف
ونمسح أحذية جيرانه.

المكان: داخلي/ الغرفة، الزّمان: غير محدّد (منذ تسعة أشهرٍ)، فهي غرفة مسجونة، لم تعد تعرف أوقات الزمن. أمّا ديكور المنظر فيتجلّى في: (الصّورة المعلّقة، الوسائد المستيقظة، الوسائد النّائمة)، وهي أدواتٌ منطقيّة للدّيكور شيئًا ما، لكنَّ الغريب والمشروع في الوقت ذاته هو أدوات الديكور التّالية: (أحذية جيرانه)، إذ كيف يمكن للمتلقّي أن يعرف أنّها للجيران؟ وما سبب وجودها في هذه الغرفة؟

يشرّع "آلان كاسبيار" للمخرج -الذّي هو الشّاعر هنا- استخدام الدّيكور الذي يناسب مشهده وتصديقه، إذ "قد يحيد الدّيكور بكلّيته تقريبًا عن مظهر الأشياء في حياتنا اليوميّة"[21]، وهذا ما يجعلنا نفهم هذه القصديّة، إنها الخرف الذي يسيطر على كلِّ ما في المنظر(أنا والصورة والوسائد).

كما أنَّ الإضاءة إحدى المفردات المكوِّنة لبنية المنظر في المشهد، والإضاءة في الحقل الإخراجي هي: "كميّة الضوء السّاقط على سطح محدّد، لتضيف إليه معنى محددًا، إمّا إيحائيّ يتشكّل معناه في ذهن المتلقّي أو دلالة واضحة تشكّل مع الموجودات تكوينًا محددًا"[22]، ممّا يعني أنّ إضاءة المشهد ليست لمجرّد الإضاءة، "فالضوء لا يتيح لنا أن نرى وجود الأشياء في المكان الفيلمي فقط، بل أيضًا كيفيّة تشكيلها، واتجاهات استدارتها والمسافات الفاصلة بينها"[23].

والشاعر المعاصر استخدم أدواته لإضاءة مشاهده وفق مقتضيات المشهد العام، يقول محمد العثمان[24]:

بردٌ وليلٌ
وارتباكٌ حالمٌ.... ومسافةٌ بين الغصون وظلّها
قد أسرفوا في الدّفءِ



◀ الشاعر محمد العثمان

كي يَلِجوا قصيدتك الخصيبة
أو لكي يتناسلوا
في أفق رحمك
كلّما المعنى استردَّك
كم كنت وحدك.

إنّه مشهدٌ ليليٌّ، ورغم أنّنا لا نرى قرينة مباشرة للإضاءة فيه إلّا أنّنا نلمس ظلًّا (بين الغصون وظلّها)، ممّا يدلّ على وجود إضاءة، وإن كان مصدرها مجهولًا، من هنا جاء التّلاعب بين النّور والظّلّ، وهذا التّلاعب "مهمّ وحاسمٌ في التّعبير عن خصائص الأشياء وعلاقاتها تلك"[25]، من ثمّ نستطيع أن نحسّ بوجود ما يسمّى بالضوء التكميلي "والّذي يوضع عادةً قرب الكاميرا على الجانب المقابل للضّوء الأساسيّ، فإنّه يفيد في تخفيف الظّلال التي يصنعها الضّوء الأساسيّ"[26].

خاتمة

بات الشاعر المعاصر يستند إلى العلاقات الداخليّة التي تربط بين الصّور الشعريّة، لتحقيق المشهد الشعريّ، عن طريق استجلاب فنّ المونتاج الذي يختزل الحدث والزّمن، ويركز على أهمّ تفاصيل الصورة، ويربط الصور ببعضها بعضًا، لتشكيل الصورة الكلية للمشهد.

كما أصبح بإمكان الشّاعر أن يجعل القارئ يشاهد نصّه وصوره من الزاوية التي يريد، وكأنه مصور بيده كاميرا يحرّكها كيفما شاء، من خلال الكاميرا اللغوية، وملء فراغات المكان في نصّه، عن طريق استخدام الديكور، والاستعانة بالإضاءة، ليوازي عمله بذلك عمل السّينوغرافي في رسم المناظر ■

الهوامش

(1) الدوخي (حمد محمود): المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2009، ص15.

(2) جانيتي (لوي دي): فهم السّينما، جعفر علي (ترجمة)، منشورات عيون، المكتبة السينمائية8-، 1993، ص69.

(3) م.ن: ص21.

(4) بيروتية (مصعب يوسف):، كنتُ أراوغ

ظلّي، مجموعة شعرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الدورة 18/ 2014، ص59.

(5) دولوز (جيل): الصّورة- الحركة أو فلسفة الصورة، حسن عودة (ترجمة)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1997م، ص46.

(6) دي لويس (سيسل): الصّورة الشعريّة، أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم (ترجمة)، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة (121)، 1982، ص14.

(7) عموري (سعيد): من النّص السّردي إلى الفيلم السّينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد13، 2015، ص16.

(8) غاتز(ستيفن): الإخراج السينمائي لقطة.. بلقطة، أحمد نوري (ترجمة)، الجمهورية اللبنانية، دار الكتاب الجامعي، ط2، 2015، ص326.

(9) ينظر: م.ن، ص326 وما بعدها.

(10) غاتز(ستيفن): الإخراج السينمائي لقطة.. بلقطة، ص21.

(11) م.ن: ص359.

(12) م.ن: ص169.

(13) العباس (فايز أحمد): فليكن موتي سعيدًا، مجموعة شعرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الدورة 14/2010م، 2011، ص93.

(14) غاتز (ستيفن): الإخراج السينمائي لقطة.. لقطة، ص172.

(15) ينظر: أوبراين (ماري إلين): التّمثيل السّينمائي، رياض عصمت (ترجمة)، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ط2، 2012، ص63.

(16) العباس (فايز أحمد): فليكن موتي سعيدًا، رياض عصمت (ترجمة)، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ط2، 2012م، ص58.

(17) غاتز(ستيفن)، م.س، ص486.

(18) سبرنسي (بيتر): جماليات التصوير والإضاءة في السّينما والتّلفزيون، فيصل الياسري (ترجمة)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص13.

(19) ينظر: عيد (كمال): سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 1998، ص5.

(20) العثمان، محمد طه: سدرة الموت.. شهوة الوطن، مجموعة شعرية، دار نينوى، دمشق، 2014، ص54.

(21) كاسبيار (آلان) : التّذوق السّينمائي، وداد عبدالله (ترجمة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص45.

(22) التميمي (مصطفى عبيد دفاك): الحل الإخراجي وعلاقته بوحدة الموضوع، مجلة الباحث الإعلامي، العدد8، آذار، 2010، ص224.

(23) كاسبيار (آلان): التّذوق السّينمائي، ص45.

(24) م.ن: ص28.

(25) م.ن: ص46.

(26) م.ن: ص46.

سينمائيّة اللقطة الشعريّة

محمد طه العثمان/سورية

إنّ الانتقال الشعري ضمن مفهومات الحداثة الشعريّة انطلق إلى نظرة أوسع للعالم ورؤية مغايرة للأشياء، هذا الانتقال ساعد على اكتشاف مناطق جديدة في هندسة فضاء القصيدة، وخلقَ أفقًا تمازجيًّا بين الأجناس الأدبية والفنية في فروعها المختلفة، مما أخرج القصيدة المعاصرة من نمطية الاشتغال والقول والشمول، كل ذلك صار واضحًا حين بدأت تتزعزع النظرة الكلية السابقة للفضاء الإبداعي، ولأنَّ لغة الشاعر لغة كونيّة شاملة، وكونها ترتّب مسافات البنى؛ وتعمل على اهتزاز الأساس الفلسفي الذي قامت عليه في الكلام، وتفتّتُ الموقف الإنساني تجاه الأشياء، لاحظنا أنَّ هذه البنى قدرت على استثمار المشهد البصري وتحويله إلى مشهد رؤيوي، فالطاقة التي تحملها القصيدة ضمن مناخها التكويني من موسيقى والتقاطات تصويرية وطرح أسئلة مع مفارقات متباعدة، جعلها بالأساس تقترب من اللقطة السينمائية حتى قبل ظهور هذا المصطلح.

ومع ظهور السينما لاحقًا حاول الشعراء المعاصرون الاستفادة من تقنيات هذا الفن في تشكيل صورهم الشعريّة المبتكرة والخلاقة عن طريق المشاهد، والمونتاج، والوقف، وتوزيع البنيات الكلامية، والحركة الموسيقية الجديدة ضمن الهارموني المتناغم والمتصاعد للجملة، ولأنَّ لكل خطاب شعري خصوصية، فالنظرة تختلف لأنَّ الرؤية تختلف أيضًا، وهذا ما يجعل أي خطاب ينطلق من مشهديّة خاصة تتّبع لموقف الشاعر ورؤيته للحياة والأشياء، وعلى هذا فالصورة التي يريد الشاعر توصيلها بأي طريقة كانت؛ سينمائية، أو توصيفية، أو تخيلية، تطمح إلى تمثيل الشاعر في نصه، عبر اللغة التواترية التتابعية، التي يكون عمادها الخيال أساسًا.

أمّا بالنسبة إلى اللقطة السينمائية فهنا تتماس المشهدية فيها بين السيناريو والشعر، وإذا كانت السينما في إحدى تجلياتها سردية مرئية، فإنَّ الشعر بدأ نشأته بسردية محكية، وإنَّ طموح الشاعر كان منذ البداية أن تصبح قصيدته صورة مطبوعة في الذاكرة، ونحن نلاحظ أنَّ أكثر النصوص تأثيرًا في المتلقّي هي ما تحمل في طيّاتها مشهدية اللقطة فيستطيع من خلالها القارئ تخيّل فضاء الصورة والأحداث.

لذلك كانت هذه التقنية من أهم العناصر الجاذبة في الشعر قديمه/ وحديثه، محاولًا أن يشكّل حدثًا ويبني افتراضيًا في الزمان والمكان، أو يبتدع وصفًا تصويريًا عاليًا لفعل أو شخصية أو حالة، ويمكن تتبُّع هذه الحالات في الشعر العربي منذ القدم، من خلال نماذج كثيرة في الشعر الجاهلي



الشاعرة إباء الخطيب

أو في المراحل التاريخية المختلفة للشعر العربي.

هذه الخصيصة من أبرز ما يميز قصيدة الشاعرة السورية إباء الخطيب، حيث وجدنا أنَّ مجموعتها (بأي جرح ألمسُك...!؟) تكتنز على تداعيات المشهديّة السينمائيّة بقوة. فكانت مجدّدة ضمن شعريّة ممكنة حيّة في إطارات عدة؛ من ضمنها هذا الإطار، وقد يكون هذا الأمر بقصد أو بلا قصد. ولأهميّة هذه الظاهرة في شعرها وبروزها اللافت تحفّزنا للكتابة عن هذا الموضوع لنخرج من سطوة الحداثة المفاهيميّة السائدة، ونحاول أن نخلق شعريّة ممكنة رحبة ضمن أطر تكوين الجملة عندها.

المبنى السينمائي للّقطة الشعريّة

إنَّ أيّ لقطة شعريّة تتحوّل إلى مبنى سينمائي حين نسقط الصورة البصرية على الصورة التخييلية التي يحاولها الشاعر، مع الاعتماد على تقنيات السيناريو، فتهبط الكاميرا الشعريّة من الأعلى متجهة نحو محتويات الفضاء الداخلي للبنيات اللغوية عبر لقطات متتابعة ومتباينة أو بالعكس، فيكون هذا المشهد أساسه التقطيع للوحدات المترابطة، فكل وحدة ترتبط مع الأخرى برابط معنوي أو بنائي، لتنتهي هذه الوحدات على مشهد كلي، ومن ذلك قول الشاعرة في قصيدة "الرسالة الأخيرة"[1]:

---

(1) إباء الخطيب: بأي جرح ألمسك..؟، (أكاديمية أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، إمارة أبوظبي، 2018)، ص31.

يا أيّها المشحونُ
في قعر الفراغ برغبةٍ...
ولدتْ لديكَ... لتخذلكْ.

وقولها في القصيدة ذاتها:

كبّلتّي بالحلم..
فانتقضَ الخيالُ..
لكي نصبَّ الشمسَ في عين الفلكْ.

سأسير على خيط الضياع..
على يدي
فلقد قرأتُ بكفّها مستقبلكْ.

نلاحظ أنَّ الأبيات تتكون من مشاهد عدة، راسمها الأساس هي مساحة البياض والفراغ التي تعمَّدتها الشاعرة في تقطيع الأبيات؛ فتركتْ فراغات بياض قبل كل تقطيع، فالمشهد الأول يتكون من لقطتين: الأولى يظهر فيها المخاطب وقد شُحِن، واستُنفرت طاقاته وهو متشظٍ في قعر الفراغ، وهي لقطة رسِمَت من عدسة خارجية، أمّا الثانية فقد أنتجها المشهد الخارجي وتنامى معها لتكوّن المصدر للإحساس واللقطة الداخليّة من خلال طريقة العرض ومساحات البياض قبل اللقطة، ألا وهي (ولادة الرغبة لتخذل صاحبها). فنحن أمام مشهدين متقابلين، وقد ولّد الحركية الحسية والبصرية في آن معًا، وجعل الشعريّة الممكنة لا تحدّ ضمن إطار توصيفي أو شعوري ثابت بل متحرك لا يخضع لسلطة شكلية أو إيقاعيّة أو تفسيريّة.

أما في البيتين الثاني والثالث، فتتجه اللقطة من الداخل نحو الخارج حيث ترصد (الطاقة الداخلية التي كبّلها الحلم، وكل ذلك تَمّ من الداخل، لتتجه نحو الخارج فيثور الخيال على الحلم، ليتمَّ بعدها إطلاق الاندفاع والرغبة من الداخل نحو الخارج، ويَتنج منه صب الشمس -مع توهُّجها الذي يمثّل قمة العطاء مع الاندفاع- في عين الفلك والمدارات واللامحدود.

فالملاحظ بشكل ملفت هو طريقة تقسيم هذه اللقطات ضمن البيت الشعري، وترتيب البيت ضمن منطق الرَّصد والتتابع، أو الوقوف على دلالات بحدِّ ذاتها دون غيرها تجبر القارئ على النظر إلى مسارات محدّدة ترصدها الشاعرة من خلال كاميرتها المتوهجة.

هذا الأمر موجود بكثرة في أنحاء المجموعة، ولا تكاد قصيدة تخلو من هذه الميزة، وسنذكر مثالًا آخر فيها، تقول الشاعر في قصيدة "الخنساء أخيرًا ترثي أولادها"[(2)]:

وبي أمٌّ تميل الأرض عنها
إذا اتكأتْ
على أطراف همِّي...

(2) الخطيب، ص75.

وتكمل قائلة في القصيدة ذاتها[3]:

أمرّ بأفرع الزيتون..
أبكي
فهل يعنيك يا ذا الجود عقمي؟
عبرتُ الموتَ سرداباً
بروحي
فذا ولدي وذاكَ هو ابنُ عَمّي.

انطلقت الشاعرة بمركز محوري للّقطة؛ وهو صورة (الأم)، فجمعت في هذه اللقطة بين الراوي الذي ينقل صورة المشهد؛ ويمثله من خلال سيناريو مثبت ومقسّم في اللقطة الكليّة، ثم بدأ يتجزّأ شيئًا فشيئًا، وبين المشهديّة الوصفيّة.

وبذلك يمكن تقسيم اللقطة إلى (الأم)، وهي المحور، ومن ثم الإحالة على ميلان الأرض عن مسارها حين تتكئ على ما يعتري هذه الأم من غمٍّ وحسرة، لكن الصورة كانت أوضح حين حددت الشاعرة فضاء هذا الهم ضمن الأطراف. فعمدت الشاعرة لدمج أبعاد عدة منها: الصورة البصرية والمونولوج الذي جاء على لسان الراوي ذاته وهي الأم، ومسافات التوتر أيضًا؛ والتي خلقها هذا المشهد ضمن الصورة الكلية للجملة الشعريّة في التعبير عن الآلام وحجم الفجيعة التي تعتريها.



وجاء البيتان التاليان ليؤكدا ذلك كله، فأكملا رسم هذه اللقطة ضمن إخراج شعري متقن.

1. البكاء بالقرب من أفرع الزيتون التي أصبحت عقيمًا، بعد أن مرّت عليها ضمن سيرورة مشهدية وحركية متناغمة.
2. نسج خيوط درامية خطابية مع الآخر وهو المتلقي (هل يعنيكَ يا ذا الجود عمقي..؟) لردم فجوات التفجُّع كلها عند الباثّ والمبثوث إليه، هدفه استعطاف القارئ وإجباره على العودة إلى إنسانه البكر.

(3) الخطيب، ص76.

فنلاحظ أنَّ الشاعرة حافظت في أغلب قصائد المجموعة على هوية التتابع والتقسيم المقصود، ضمن آليات البياض والفراغ، لتعطي فرصة حقيقية للقارئ كي يتأمل ذاته النقية قبل متابعة القراءة والتوغل في بنيات النص.
وهذا ما نجده واضحًا أيضًا في قولها بقصيدة "رقصة الذاكرة":

قل للمسافة بيننا
ألا تخيط برملها خطو الدقائق..
فالخطا ظلُّ الغيوم العابرة.
أمس التقينا.. حيثُ كنتُ
حبيبة الموت العتيق
وأمسِ خنتُ مشاعره.

فاشتغال الشاعرة على استثمار الحدث من خلال الحوار والحركة والتصوير كان بارزًا، واستغلال حتى الزمان والمكان فيه، مما أكسب المشهد درامية متماوجة، وقد تطوّر الحدث بحركية خطابية، متخذةً الديكور الشعري هوية لذلك: (الخيوط، الرمال، الخطا، الدقائق، ثم تحديد الزمن- الأمس، واللقاء، وفعل الخيانة) فكانت هذه التفاصيل الغطاء المشهدي للّقطة وأداة للتعبير عن الحالة الشعورية في ذات الشاعرة، وعن توجسات الحاضر وخيانة الطفولة والحب في ذاتها أيضًا، لينتقل مستوى الأداء الخطابي من الدراما الحواريّة للمخاطب في قولها: (قلْ للمسافة) إلى سرد الحدث (ألّا تخيط...... العابرة) ومن ثم إلى التوصيف العالي في نقل ما يدور في تلك اللحظة الشعريّة المتوهجة لتحيل بعدها بإتقان على مشاهد الشعريّة- السينمائية.

آلية القطع والتوقُّف

هي آلية سينمائية تهدف إلى خلق تخيّلات واستفسارات حال السكوت عن ما يجيء بعدها، يعمد إليها الشاعر عندما يريد أن يحرك مخيال المتلقي، فلا يكمل مقولاته، كآلية قطع المشهد في السينما والسيناريو. وعندما تكثر هذه الآلية في الشعر تخلق معها كثيرًا من التساؤلات، لتفجير دلالات أوسع وتأويلات لا تنتهي في إطار تخييلي، وخصوصًا إذا طرح العمل الإبداعي قضايا كبرى بصورة درامية متنامية، لا تكفّ عن شدّ المتلقي وتحفيزه لولوج عوالم أرحب، وممّا جاء ضمن هذه الآليّة الشعريّة السينمائيّة في مجموعة الشاعرة إباء الخطيب، هو قولها في قصيدة "لا تنظر إليّ"[4]:

فتكلمتْ...
وحفظتُها....
لغة تبدّل كلَّ جدعٍ في ربيعكَ مقصلةْ.
وقولها في النص نفسه:
عُدْ بي لعذركَ

(4) الخطيب، ص19.

حين لم تمسكْ يدي..
عدْ بي له... كي أقبلَهْ.

إنَّ التوقّف كان سمة هذا التشكُّل المشهدي هنا، وهي ما يسميه كمال أبو ديب (مسافة التوتر)[5] حين نترك فراغات كلامية قد يعرفها المتكلم من خلال الإشارة أو عمومية المشهد. ونراه في قول الشاعرة (فتكلمت...) نلاحظ القطع وعدم إكمال مشهدية الصورة، حيث كان ينتظر المتلقي ماهية الكلام، لكن التوقف عنه والانتقال إلى بنية جديدة (وحفظتها....) خلخل هذا الانتظار والترقب. ثم يأتي الكلام الشارح في السطر اللاحق بعد أن ترك المتلقي فريسةً لتوقعاته.
وهكذا بقيت الشاعرة تتلاعب بنا ضمن مساحة بصرية في البيت اللاحق حين قالت: (عدْ بي لعذرك) وتوقفت، ثم انتقلت لسطر جديد، ورسمت بقية المشهد وفسّرته بحرفيّة التوقف والانقطاع، وكأننا أمام سيناريست يجيد اللعب على أوتار الأنفاس المتقطعة.
وفي قصيدة "شرفة 2/ البقاء" تقول[6]:

أنت منّي.
كل ما ينمو بروحي.
جئت تحيي فيّ أنثى.!!
...
وحدنا..
لم ننتبهْ
كم صرتُ أبكي..!!
ثم أبكي.. ثم من يبكيك غيري!!
قال: أمي.

في هذا المقطع المجتزأ من قصيدة طويلة نلاحظ كمية التوجُّس والقلق المتدافعة، لذلك جاء التوقف ضروري لأخذ نفس عميق يتناسب مع حجم هذا التوجس، وعلامات الاستغراب التي ابتناها الموقف، فنمت كلقطات سريعة متتابعة في سيناريو يقوم على مشاهد قصيرة مقطوعة، بعدسة آلة التصوير التي تتنقل الشاعرة بها كراوٍ حاذق وقَلق.
لقطة توصيلية: (أنت مني) ــــ (قطع).
لقطة توصيلية: (كل ما ينمو بروحي) ــــ (قطع)
لقطة شارحة: (جئت تحيي فيّ أنثى.!!) ــــ (تعجُّب وقطع).
هذه اللقطات جاءت لتعبِّر عن حدوث مستقر في الزمن وثابت، لكنها في اللقطة الأخيرة عبَّرت عن تأكيدها لحالة التماهي مع الحبيب والانبعاث منه ضمن إطار الأزمنة. فتآلفت هذه اللقطات لتشكل لنا مشهدًا كاملًا يقوم على الرؤيا الثابتة والحية. وتؤكد تأطير المشهد العام بفتح مَمارّ نحو مشهد داخلي متصاعد: (ينمو بروحي، تحيي فيّ).

(5) كمال أبو ديب: في الشعريّة. ط1 (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م)، ص24.
(6) الخطيب، ص90.

التداخل الموسيقي السينمائي في المجموعة

إنَّ أهم اللقطات السينمائيّة التي يبقى أثرها ماثلًا في الأذهان والنفوس؛ هي التي تحمل مشاهد حركيّة تعبيريّة دون كلام، وقد أوصلت فكرة ما؛ ضمن تمثّلٍ درامي حركي، يوازيها تداخل موسيقي مناسب يحفّز المتلقي على الاقتراب من وجدانية ما يعبر عنه هذا المشهد التعبيري، وهذا الأمر ينعكس أيضًا على قوة التداخل بين الموسيقى والتصوير في الشعر، لذلك قد يندمج التصوير مع الإيقاع فيشكلان وحدة عارمة المشهديّة في تكوين الجملة الشعريّة، وأبرز ما يميِّز اللقطات السينمائيّة الشعريّة هي بالفعل ما تحمل فيه حركيّة الجملة قوة الإيقاع المعبِّر عنها، وسنقف على بعض الشواهد من مجموعة (بأيّ جرح ألمسك؟) لنتبيَّن أهمية هذه الخاصية في الشعر، تقول الشاعرة في قصيدة "تمائم للريح والأرض"[7]:

الريح ريحكَ.. ما لها..؟
أرخت عليك ظلالها
أولم تعرك ظنونها
كي تستثير خيالها؟

في هذا المشهد تشعر وكأنكَ في لجّة جملٍ تغريبيّة هادرة، منزاحة بعدسة دقيقة، تحاول رصد القلق الذي يحفر في داخل المتلقي، وينعكس على جسده، لذلك كان لا بد من إيقاع يتناسب مع حالة السؤال الاستنكاري، ففضاء الحالة السينمائي كله كان من خلال تمازج السؤال العارف المكرر؛ مع الإيقاع المناسب من مجزوء الكامل؛ مع وجود نقطتين (..) لمرتين في الشطر الأول. وتكرار الإضمار في التفعيلة الأولى بالتوازي في البيت الأول. كل ذلك خلق حالة من الحركيّة الموسيقيّة المرسومة بحرفيّة، وقد أكملتها القافية مع رويٍ موصول، والمؤسسة على المد الطويل الذي يعطي إطلاقًا لا ينتهي في مدة سريعة، بل يموسق الجملة حتى تتغلّل في الروح. ثم تكمل الشاعرة قائلة:

يا غيم بلّل راحيتكَ
بما يطمئن بالها.

هنا تلعب المشهديّة الموسيقيّة دورًا بارزًا في تصعيد الشعريّة، من خلال خلق حوار مع المخاطب وهو الغيم، وإنتاج ديالوج قائم على الإنصات للباث، أي الشاعرة، مع تدوير البيت لإطالة الحالة الإخباريّة ضمن قابلها الموسيقي المتناغم بين المسموع والمرئي دون انقطاع أو توقف ممّا يشعر بنغمة مرافقة للمشهد الدرامي ككل.
أمّا في قصيدتها "أحلام مبتورة الأجنحة" فنراها

(7) الخطيب، ص13.

تقول:

كنتُ كوناً

متى تململَ نجمي

هدّأتْـــه على يديها السماءُ

نورَ بيتٍ به ترعرعَ ظلِّي

واستظلَّت

بفيـــئه الأنْـــــداءُ

بوحَ عطرٍ إذا تنفّسَ أَغْـــفو...

كنتُ شيئًا..

وكانتِ الأشياءُ!!

تتصاعد في هذه الأبيات الموسيقى التصويرية بشكل ملفت، فنلاحظ التناغم الموجود في التقطيع الموسيقي للأبيات، وكيفية رسم المشهد ضمن ثنائية التنغيم والنبر، إضافة إلى تموضع الأفعال ذات الصيغة الصرفيّة والموسيقية المتشابهة في كل بيت.

(تململ--- في البيت الأول، ترعرع--- في البيت الثاني، تنفّس--- في البيت الثالث).

مع تماهٍ في تكوين الجملة التصويرية من خلال الفعل الماضي المؤنث: (هدّأتْ--- في البيت الأول، استظلتْ--- في البيت الثاني، كانتْ--- في البيت الثالث) فهي تشير الى رصد ما جرى وأهمية ذلك الرصد حتى نهاية الجملة.

فهذا التكرار في السياق التركيبي أعطي الإيقاع تجذُّرًا في تموُّجه، وانسحابًا على شعور القارئ المتلاطم في زحمة هذا المشهد الهادئ. وكأنها لازمة موسيقية.

وكأننا في تلازم بين الهدوء الذي تخلقه الموسيقى في النفس، وبين المعاني العميقة والمتشظية التي تبعثها الجمل في مشهديّة ساحرة.

خاتمة

إذًا من الملاحظ أنَّ مجموعة (بأيِّ جرح ألمسك؟) استفادت من المشهد السينمائي (اللّقطة) على طول المجموعة وبآليات مختلفة، فأعطت زخمًا شعوريًّا ووجدانيًّا قويًّا، وكأنَّ الشاعرة تريد أن تقول للمتلقي: انظر هنا، وأمعن النظر، وشاركني دهشتي، وانفعالاتي، ومن هنا قد يحاول الشاعر البحث كثيرًا والتجريب ليحدث تقاربًا بين الأسلوبين الشعري والسينمائي في مخرجات العمل الإبداعي ■



صدمة العولمة
في خطاب النُّخبة

محمد ادعيكل/ المغرب

يُعَدُّ موضوع العولمة من المواضع المقلقة، تناولتها العديد من الأقلام هنا وهناك، من مختلف التيّارات، سواء من خلال عقد الندوات أو من خلال الكثير من الإصدارات، وهنا يُطرح السؤال: هل لهذا الحدّ تُعدُّ العولمة هاجسًا للمثقفين والمفكرين. في هذا المقال نتوقَّف مع الكاتب علي حرب وحديثه عن جزئيّة "صدمة العولمة في خطاب النُّخْبة".

العولمة قُواها وتحوُّلاتها

لقد أصبح مصطلح العولمة أكثر تداولًا ورواجًا على الساحة الثقافيّة، فما من لقاء فكري يُعقد لبحث قضية من القضايا إلا وتكون العولمة محورًا من محاوره، فضلًا عمّا يخصَّص لهذه القضية من ندوات ومؤتمرات. هكذا نجد أنَّ العولمة قد فرضت نفسها على أهل الفكر والثقافة، الذين ينشغلون بالظاهرة، فهي تُعدُّ قفزة حضارية تتمثل في تعميم التبادلات الاقتصادية والآنية والاجتماعية والثقافية، على نحو يجعل العالم واحدًا أكثر من أيّ يوم مضى، من حيث كونه سوقًا للتبادل أو مجالًا للتداول أو أفقًا للتواصل. بهذا المعنى للعولمة يرى علي حرب، أنَّا إزاء فتحٍ كونيٍّ ندخل معه في العصر الكوكبي بآفاته ومجالاته، بثرواته وتحوُّلاته. "هذا العصر تختصره أربعة عناوين كبرى لفتوحات وابتكارات وقدرات وتكتُّلات تؤثر في حياة البشر وتهيمن على مقدراتهم ومصائرهم هي: الاقتصاد الإلكتروني، والمجتمع الإعلامي، والمجال التلفزيوني، والفضاء السبراني، كل هذا التحوُّل حصل بفعل ثورة مزدوجة: ثورة المعلومات التي تتيح عبْر طرقات الإعلام السريعة نقل المعطيات من صور وأصوات ورسائل ورموز بسرعة الضوء من أقصى طرف في الأرض إلى أقصى طرف"[1]. وهذا يمكِّننا من القول إنَّنا أمام نهاية الجغرافيا

وحدودها. فكيف تقرأ العولمة إذن؟
يرى علي حرب أنَّ هناك من جهة أولى أصحاب المشاريع الأيديولوجية الذين يقرأون العولمة قراءة نضاليّة، مثاليّة طوباويّة، من خلال تهويمات وأطياف العدالة أو هوامات الحرية. "وهؤلاء يدخلون على العولمة بمواقف مسبقة، لكي يمارسوا اللَّعن والرَّجم، ويتحدثوا بلغة الصدمة والإحباط" هذا الفريق يقرأ العولمة بتعابير الاستتباع الحضاري والغزو الثقافي والهيمنة الأميركية. بل إنَّ هناك مَن يرى في العولمة "موت الثقافة" بفعل تسليع الأفكار والأجساد والأشياء. مقابل هذا يرى علي حرب أنَّ هناك مَن يسبِّح باسم العولمة، بقدر ما يتوهَّم أنها ستحلّ المشكلات وتقضي على الآفات، بما تطلقه من إمكانات التواصل والتبادل بين البشر أفرادًا وجماعات. "وهؤلاء يتطرّفون أيضًا بقدر ما يبسّطون الواقع، إذْ إنَّ العولمة ليست جحيمًا، ولكنها ليست الفردوس الموعود الذي سوف يحقق الآمال التي لم تتحقق من قبل، لا في عصور التحرير ولا في عصور التنوير"[2]. والأجدى، بحسب علي حرب، أن تُقرأ العولمة قراءة فعّالة بمنطقها الحدثيّ وبُعدها الوجوديّ، لا الهجوم عليها بمواقف مسبقة.
وقد أكَّد علي حرب أنَّ العولمة تخترق المجتمعات والثقافات على عدة مستويات، مستوى أعلى يتمثل في تدفُّق المعلومات والصور والقيم والنماذج عبْر وسائط الإعلام المتعدِّد التي تحوِّل العالم إلى نظام كوني واحد للاتصال الدائم؛ ومستوى أوسط، يتمثل في توحيد الأسواق المالية عبْر التجارة الإلكترونية على يد مجموعات الإنتاج وأصحاب الشركات ذات الجنسيات المتعدِّدة؛ ومستوى أدنى يتمثل في حركة الأشخاص العابرين للحدود بين الدول والقارات، ويرون أنَّ العولمة ستغيِّر مشهد العالم بحيث يغدو عالمًا بلا حدود جغرافيّة.

الهوية: حُماتُها ودفاعاتها في عصر العولمة

يتساءل علي حرب، هل يعني ذلك أنَّ علينا أن نخشى على هويتنا الثقافية من العولمة وقواها، على ما هي عندنا ردّة فعل الدعاة والمناضلين الذي يقاومون العولمة بالدفاع عن العالميّة والدولة والحداثة والخصوصيّة الثقافيّة؟ هل تشكل العولمة خطرًا حقيقيًا على الهوية الثقافيَّة، كما يزعم الدعاة والحُماة من النُّخَب الفكرية وأصحاب المشاريع الأيديولوجية؟
يرى الكاتب أنَّ مثل هذا السؤال يحجب في نظره سؤالًا آخر هو أوْلى بالإثارة: هل ما زال أهل المحافظة والمدافعة يمتلكون مشروعيّتهم في ممارسة الوصاية على الثقافة والهوية والأمة، فضلًا عن شؤون الحقيقة؟
مسوّغ السؤال، بحسب الكاتب، هو انفضاح عجز الدُّعاة عن تحقيق ما طرحوه من شعارات، أي فقدان النُّخَب للمصداقيّة والفاعليّة بعد انهيار "المرجعيّات الفكريّة" للمشاريع الحضاريّة. يقول علي حرب في هذا الصدد: "فالمناضلون

الذين قضوا أعمارهم الطويلة في النضال من أجل تغيير واقع المجتمعات والعقليّات، يقفون الآن بفكرهم الأحادي وعقولهم المغلقة ضدّ المتغيّرات. بقدر ما تصدمهم الإنجازات والتحوُّلات. والثوريون الذين سعوا إلى تفكيك الدول بوصفها مؤسسات بيروقراطية تحتكر الشأن العام والحق العام، وتقوم بتطبيع الأفراد وتطويع الجماعات، بل تدمير الكائنات، على ما كانوا يقومون، يتباكون اليوم على الدولة ويطالبون بحمايتها من قوى العولمة المنتهِكة لحقوق الدول وسيادتها"[3]. وهنا يرى الكتاب أنَّ هؤلاء يحاربون العولمة بتقنياتها وعمليّاتها وقواها الناشطة والعاملة على إعادة تشكيل هذا العالم بالعودة إلى الوراء، مستخدمين عُملة غير قابلة للصَّرف.

وهنا يردّ الكاتب على الذين ينصِّبون أنفسهم للدفاع عن الهوية، حيث أكد أنَّ أزمة الهويّة العربيّة، المجتمعيّة والثقافيّة، لا تكمن في محاولات اختراقها من الخارج، بقدر ما تكمن بالذات لدى حُماتها والمدافعين عنها من النُّخَب وأصحاب المشاريع الأيديولوجية، العاجزين عن ممارسة الاختراق والتوسُّع، عبْر خلق الحقائق وإنتاج الوقائع.

وقد اختتم الكاتب موضوعه عن العولمة بالتَّنبيه على ثلاث نقاط مهمّة:

- أنْ لا جدوى من التعامل مع العولمة بفكر أحادي أو عقل أيديولوجي تبسيطي أو منطق وثوقي تطابقي. لأنَّ ذلك ينقلب ضدّ أصحابه، سواء كانوا مع العولمة أو ضدّها. والحل هو العمل على نسج علاقات وروابط جديدة مع الـ"غير" والعالم والأشياء.

- أنَّ العولمة وإنْ كانت تعمل على توحيد العالم حضاريًّا بفعل التقنيات الجديدة، فلا يعني ذلك أنّها ستوحِّد العالم ثقافيًّا أو أنّها ستقضي على الخصوصيّات الثقافيّة.

هذه النقطة لا أتفق مع الكاتب حولها، لكوْن الدول المتقدمة، بفضل التكنولوجيا تمكَّنت من اختراق بيوتنا، وأثَّرت وما تزال تؤثر أكثر على المتلقي، ممّا يجعلنا نقول: إنَّنا اليوم فريسة الغزو الثقافي، وبالتالي فالخصوصيّة ستتأثر لا محالة.

- الثالثة أنَّ نقد النُّخبة لا يعني التصفيق للعولمة. لكون هذه الأخيرة لها سلبيّاتها وأخطارها.

وأخيرًا، لا بدَّ من التأكيد بأنَّ العولمة ظاهرة فرضت نفسها بالقوة، ممّا يعني أنَّ انتقادها وبيان خطورتها، هو منهج غير سليم، والحل هو الانخراط فيها، إذ لا يمكن القول إنَّ العولمة تشكِّل تهديدًا للهوية وكفى؛ بل يجب تكثيف الجهود، كي نعولم نحن العرب ثقافتنا في إطار التواصل الحضاري ■

الهوامش:

(1) حديث النهايات: فتوحات العولمة ومأزق الهوية، علي حرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004.

(2) المرجع نفسه، ص31-30.

(3) المرجع نفسه، ص33.

ألبرتو مورافيا
ومئة وأحد عشر عامًا على الميلاد

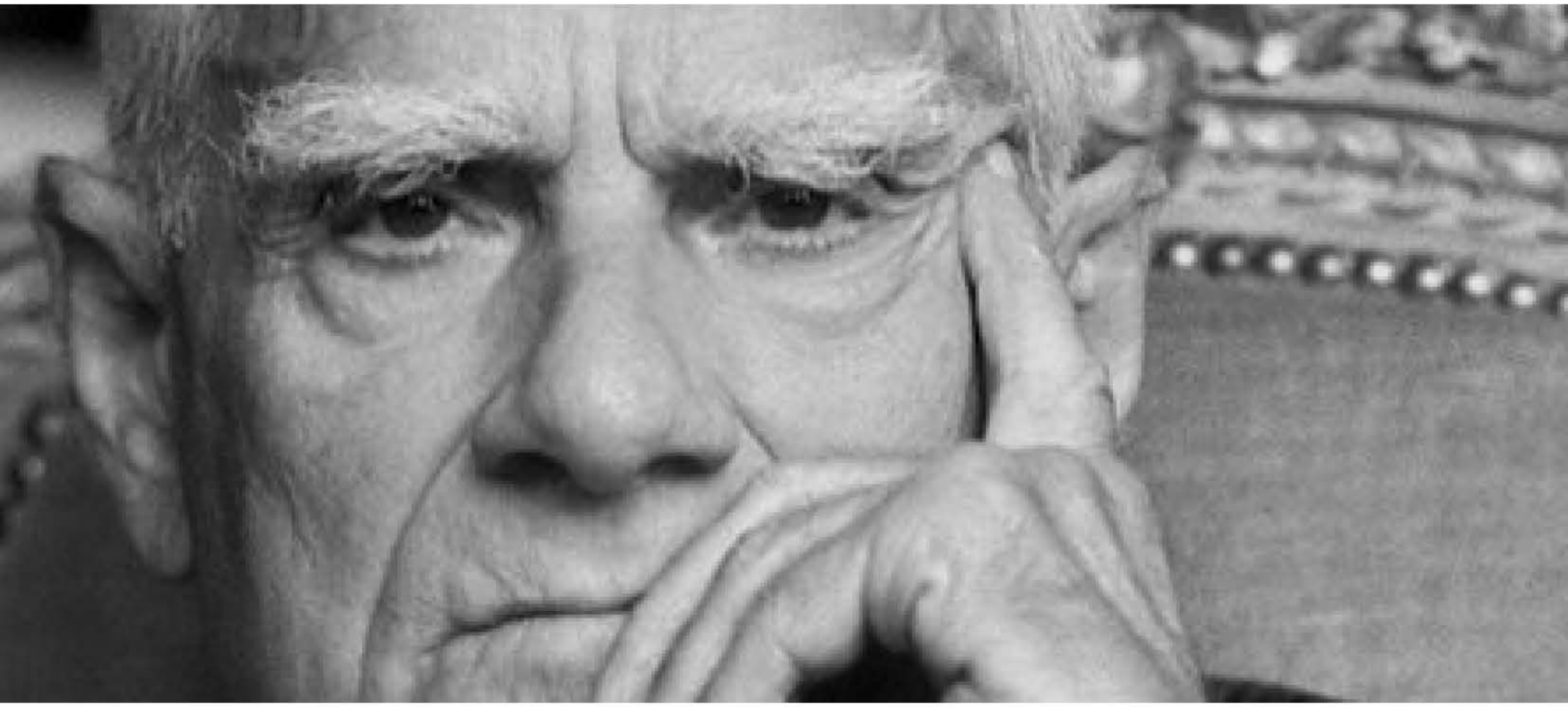
شوقي بدر يوسف/ مصر

"الماضي يشبه الفحم، عندما يشتعل، لا يبقى منه سوى الشَّوائب"

ألبرتو مورافيا

يُعْتَبَرُ الأدب الإيطالي الحديث أحد الآداب الأجنبية التي لها طبيعة خاصة في القراءة والتناول على المستوى المحلّي داخل إيطاليا وعلى المستوى العالمي. ويمثِّل الأدب الإيطالي في المشهد السردي العالمي علامة مهمة أرهصت الآداب العالمية بعدد من العلامات والأيقونات المهمة في المجال التراثي والحداثي، وقد مثلت هذه العلامات أبعادًا تاريخية في آداب العالم وجمعت حولها جوانب إنسانية تراثية مهَّدت ومنحت المشهد السردي عددًا من الأعمال الخالدة؛ في هذا المجال نذكر منها على سبيل المثال "الكوميديا الإلهية" لِـ"دانتي"، كذلك كان للقصة القصيرة دور تراثي في آداب إيطاليا نجد ذلك في قصص الـ"ديكاميرون" التي كتبها "جيوفاني بوكاشيو" أحد كتّاب عصر النهضة متأثرًا بألف ليلة وليلة، وهو أول روائي إيطالي كتب روايته النثرية بعنوان "الشقاء في الحب"، ومن ثم ظهر بعد ذلك عدد كبير من كتّاب الرواية في إيطاليا وجزيرة صقلية التابعة لها، نذكر على سبيل المثال "إيتالو سفيفو" صاحب رواية "الشيخوخة"، و"إيتالو كالفينو" صاحب رواية "اللامرئي"، و"أليساندرو باريكو" صاحب رواية "طريق الحرير"، "إيجازيو سيلوني" صاحب رواية "فونتمارا"، "أنطونيو تابوكي"، و"تشيزري بافيزي"، "لويجي بيرانديللو" صاحب مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، و"دينو بوتزاتي" صاحب رواية "صحراء التتار" و"ألبرتو مورافيا" موضوع هذه الورقة، وزوجته الروائية "إلسا مورانتي" وغيرهم.

وعلى الرّغم من أنَّ اللغة الإيطاليّة لا تتمتع



بالانتشار الذي تتصف وتتمتع به اللغتين الإنجليزية والفرنسية، إلا أنَّ البرتو مورافيا الذي يكتب بلغة بلده إيطاليا هو كاتب عالمى بجميع المقاييس الفنية والأدبية. وهو واسع الانتشار في مشاهد العالم السردية ولغاتها. وقد حققت أعماله المترجمة إلى كل من الإنجليزية والفرنسية والعربية نجاحات كبيرة، وأصبحت على رأس قوائم الكتب الأكثر مبيعًا لفترة طويلة من الزمن.

وُلد ألبرتو مورافيا -اسمه الحقيقي ألبرتو بينكرلي- في مدينة روما في الثامن والعشرين من تشرين الثاني/ نوفمبر 1907، كان والده مهندسًا معماريًّا ورسامًا، يدين بالديانة اليهودية، وكانت أمه وتدعى "تيريزا ليجيانا" إيطالية من أصل يوغوسلافي وتتبع الكنيسة الكاثوليكية. وفي سن التاسعة أصيب مورافيا بسل العظام ممّا اضطره للتوقف عن الدراسة، وملازمة السرير طوال خمس سنوات، والتنقل للعلاج بين المصحّات خلال تلك الفترة، وعندما شفي من مرضه، بقيت آثاره المتمثلة بخاصرة عليلة وساق قصيرة للغاية، ولم يحصل مورافيا على أي قسط من التعليم الأكاديمي في إيطاليا "لا شيء دراسي" بحسب تعبيره، إنَّما اكتفى بقسط من التعليم المتوسط آنئذ، وقد استغلَّ مورافيا فترة الراحة الإجبارية التي كان عليها وقت المرض ليقرأ كثيرًا، فقرأ هوميروس وهو في الثامنة، كما قرأ شكسبير وهو في التاسعة، وديستويفسكي، وقرأ أعمال فرويد بتمعّن شديد،

كما قرأ أشعار شيللر وتوماس مان وغيرهم من كبار الكتّاب.

وحول حياته الخاصة، فقد تزوج مورافيا خلالها ثلاث مرات من ثلاث كاتبات؛ الأولى من الروائية الإيطالية "إلسا مورانتي" عام 1941 واستمر هذا الزواج لمدة ربع قرن، وكانت "إلسا" من الكاتبات الشهيرات في ذلك الوقت، لذا كانت المنافسة بينهما شديدة حتى انفصلا عام 1966، أمّا الزواج الثاني فكان من الكاتبة المفكرة والشاعرة "داسيا ماريني" وكان الفرق بينما ثلاثين عامًا، استمرّ هذا الزواج لمدة عشرين عامًا، أمّا الزواج الأخير فكان يمثل إحدى متناقضات الحياة في حياة مورافيا، فقد تزوّج مورافيا وقد تجاوز الثمانين من عمره من فتاة إسبانية تصغره بحوالي ستة وأربعين عامًا، هي "كارمن ليرا"، وعلى الرغم ممّا كان يبديه كل منهما من سعادة وحب أمام الأصدقاء وكاميرات الصحفيين، إلا أنَّ الواقع كان غير ذلك لاعتبارات السن والجنسية والحياة الاجتماعية المتناقضة في مثل هذه الأوضاع الاجتماعية الملتبسة شكلًا ومضمونًا. وقد توفي مورافيا في السادس والعشرين من أيلول/ سبتمبر عام 1990.

في عام 1925 بدأ مورافيا في كتابة روايته "زمن اللامبالاة" ونشرت عام 1929، وقد تميَّزت هذه الرواية باحتوائها على معظم الخطوط العريضة التي تميَّز بها أسلوب مورافيا والتي سوف تبقى علامة ظاهرة في أعماله اللاحقة، وقد أثار صدور "زمن اللامبالاة" ضجّة في الوسط الأدبي الإيطالي، واعتبر مورافيا منذ ذلك الحين مروِّجًا للفضائح الجنسية، وهي تهمة لازمته لفترة طويلة من الزمن، واعتقد مورافيا أنَّ النقد الذي تعرّضت له رواية "زمن اللامبالاة" ناتج عن النقد اللاذع الذي وجّهته الرواية للبرجوازية الإيطالية التي انحدر منها مورافيا نفسه في بداية عصر الدوتشي موسوليني، وفي عام 1935 صدرت روايته "الخيبة" التي تضمّنت كثيرًا من الملاحظات نفسها، لكنَّ مورافيا كان قد طوّر نقده اللاذع لطبقته البرجوازية في هذه الرواية. وفي تلك الفترة صدرت له مجموعة من القصص القصيرة هي "شتاء مريض"، "الأمل"، "اللعبة الخطرة"، ثم رواية "التهريج" التي تتحدث عن قائد ديكتاتوري في أميركا الجنوبية، وكان من الواضح أنَّ مورافيا يشير بذلك إلى النظام الفاشي في إيطاليا، ويعتقد بعضهم أنَّ الدكتاتور الذي عناه مورافيا هو (الدوتشي موسولويني)، وكان ذلك إيذانًا ببدء الحرب بينه وبين نظام حكم موسوليني؛ إذ تعرضت رواية "التهريج" إلى الحظر وبدأت كتاباته تتعرض للرقابة. وفي عام 1943 اشترك في تحرير الصحيفة اليومية (شعب روما) التي كان يرأس تحريرها "كورادو ألفارو" ممّا اضطره إلى الهرب من السلطات الفاشية والالتجاء إلى جبال "تشيوتشيارو"، وفي تلك الفترة بدأ مورافيا في وضع خطوط روايته الرائعة (الفلاح) التي كتبها بعد ذلك بأربعة عشر عامًا وهي تحليل لعالم دون البلوريتاريا.

كانت أعمال مورافيا الروائية ترزح جميعها تحت

حمّى الجنس والنزعات الوجودية حتى قبل أن يطلقها "ألبير كامو" في روايته الغريب، وسارتر في أعماله الفلسفية والروائية في فترة الخمسينات من القرن الماضى، وكانت النزعات السيكولوجية التي يحتفي بها مورافيا في أعماله تنبع جميعها من جنون الجنس خاصة الجنس الأكثر شهوانية، وهو ما جعله يهاجم كثيرًا من النقاد والكنيسة والسلطة، ولكنه كان دائم الدفاع عن وجهة نظره الخاصة تجاه هذه النزعة بكل قوته.

ومن أعماله بعد "زمن اللامبالاة" 1929 كتب مورافيا "دولاب الحظ" 1939، وكتاب "الطموحات الخائبة" 1935، "الحياة اللعوب" 1935، "امرأة من روما" 1947، "أغوستينو" 1944، ""الرومانية الجميلة" 1947، "العصيان" 1948، "الإزدراء" 1958، "العشق الزوجي"، "الرجل الذي ينتظر"، "الضجر" 1960، "الانتباه" 1961، "أنا وهو" 1972، "صوت البحر" 1978، "1943" 1983، "المتلصص" 1986، "عاصفة المطر" 1986، "رحلة إلى أوربا" 1990، "الاحتقار" 1999، "السأم" 1999 التي حازت على جائزة "فيارجيو" وهي من أكبر الجوائز الإيطالية، كما تم العثور على إحدى رواياته وعنوانها "الصديقان" بعد رحيله في قبو منزله الذي تحوَّل إلى متحف يضم كثيرًا من أعماله وأغراضه الشخصية، وقد صدرت هذه الرواية باللغة الإيطالية بعد شهور من اكتشافها، كما صدرت أيضًا باللغة الفرنسية، بالتزامن مع كتاب "فيتادي مورافيا" وهو كتاب محاورات مع مورافيا يتضمن اعترافات وحقائق حول حياة الكاتب. والرواية تختصر بعناوين "المال"، "الشهرة"، و"السعي إلى السلطة" سياسة إيطاليا عام 1950 وغيرها من الموضوعات.

اتَّسمت أعمال ألبرتو مورافيا الإبداعية بالمذهب الواقعي، والذي بدأ في روسيا وأميركا ثم انتشر بعد ذلك في فرنسا وإنجلترا وبقية الدول الأخرى وبينها إيطاليا، وكان بمثابة تجسيد للبيئات الجديدة بحوادثها المختلفة؛ خاصة ما يتعلق بمشاكلها النفسية والاجتماعية التي عانى منها المجتمع الغربي بعد كارثتي الحربين العالميتين الأولى والثانية، وكانت تلك حاجة لمورافيا لتوظيف قدراته الفنية ضمن هذا المنحى الذي وجد فيه ضالته لرسم أفكاره وتخطيط طبيعة شخوصه والتركيز على إشكاليات مواجهات التأزمات التي يعاني منها المجتمع في جوانبه كافة، وكانت نهايات أعمال مورافيا الروائية دائمًا ما تنتهى بنهايات مخيبة للآمال، فهو يعمد إلى مفاجأة القارئ بنهايات محبطة وغير متوقعة، ففي الوقت الذي يبرع بخلق شخوص تجعل القارئ يتعاطف معها ويتعلق بها حد التوحد، نجده في النهاية يعمد إلى تحطيم هذه الصورة الفنية الرائعة التي رسمها للشخصية، ويترك القارئ في نهاية المطاف في حالة لا يحسد عليها من اليأس والقنوط. ففى رواية "السأم" على سبيل المثال يجعل بطل الرواية الفنان ينتحر، بعد أن تتحول عشيقته التي أحبها إلى بائعة هوى، وفي نهاية رواية "الاحتقار" عمد إلى جعل زوجته بائعة هوى هي الأخرى بينما تعرض عليه



ابنته الصغيرة المومس بطريق المصادفة في شقة للبغاء، وفي رواية (1934) يجعل بطل الرواية المفكر أضحوكة تلعب به امرأتان ألمانيتان تمارسان السحاق. كذلك في قصصه القصيرة نجده يجعل أبطال قصصه وكأنهم حشرات تافهة، لقد كانت واقعية مورافيا تستمد نفسها من واقع المجتمع وما يحدث فيه من ممارسات وأحداث واقعية، وممّا أفرزته الحرب فيه من أعمال ونتائج كان لها انعكاس رهيب على الحالة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الإيطالي بصفة خاصة والمجتمع الأوربي بصفة عامة.

وفي رواية "الرجل الذي ينتظر" اشتغل ألبرتو مورافيا على ظاهرة التلصُّص من خلال رجل يعاين نفسه ويهيم بالتلصُّص حيث البحث عن الأيروس والذات في موضوع الرواية، ويتحدث مورافيا في الرواية عن متلصِّصَيْن يراقب كل منهما الآخر، الأب والابن، أستاذان جامعيان، الأب عالم فيزيائي شهير في السبعين من عمره والابن (أدواردو) أستاذ للأدب الفرنسي في الخامسة والثلاثين، وهو أحد رافضي 1968 وما حدث في فرنسا.

وتبدو في رواية "رحلة إلى روما" العلاقات المتفسخة في المجتمع الإيطالي الذي هاجمه مورافيا وأدان ممارساته منذ عمله الأول "زمن اللامبالاة" أو زمن الفاشية الذي منعت فيه نشر أعماله واتهامه بالإباحية واللاأخلاقية، ومن ثم فقد أدرج الفاتيكان كتبه على قائمة المؤلفات المحظور على الكاثوليك قراءتها. في رواية "رحلة إلى روما" حين يعود ماريو لأول مرة من مدينة باريس التي كان يعيش فيها مع أمه التي رحلت مؤخرًا، ويصحبه والده في جولة بالمنزل الذي سبق أن عاش فيه سنوات حياته الأولى حين كان في سن الخامسة، وفجأة يتذكر أنه وهو في هذه السن حين نظر في إحدى المرات من ثقب باب إحدى الغرف رأى أمه تمارس الجنس مع رجل

غريب. وتستحوذ هذه الذاكرة المشوبة بميل جنسي على أفكار الفتى ماريو الذي يعتقد أنه يمكن التخلص منها بأن يعيد المشهد نفسه مع خطيبة والده الجديدة. وتصوِّر "رحلة إلى روما" حالة الإحباط الجنسي لأبطال الرواية وعدم الاكتراث بالنسبة لطبيعة الحياة في المجتمع الإيطالي، من خلال المعاناة في أوسع أشكالها والسعي لاحتلال مكان في عالم يشعر فيه الأبطال أنه معادٍ لهم. ويشير مورافيا في هذا الصدد إلى أنَّ الكتّاب يجب عليهم أن يحاولوا معالجة مثل هذه الموضوعات المعقدة بطريقة واضحة وسهلة وأن يجدوا لها الحلول المناسبة للقضاء على ظاهرة التأزُّمات والتفسُّخ الإنساني في المجتمع.

وفي رواية "أنا وهو" تتناول الرواية حالة انفصام نفسية في شخصية فردريكو أو ريكو كما يطلق على بطل الرواية، سبب هذا الانفصام هو "العفاف" الذي عزم ريكو على فرضه على نفسه اقتناعًا منه بما فهمه من نظرية فرويد التصعيدية، القائلة إنَّ الإبداع الفني ليس إلا تصعيدًا للحافز الجنسي لدى الإنسان.

وعلى الرغم من ذلك يريد ريكو أن يُخرج فيلمًا عن حركة المناهضة التي قام بها الشباب في أوروبا، واسم الفيلم هو "الاستملاك" نسبة إلى مصطلح قرأه من الزعيم الشيوعي لينين. فكيف له أن يقوم بعمل فني يرضي غروره ومطامحه وهو يهدر طاقاته الخلاقة في مادة يستهلكها "هو" أي البطل الآخر؛ الجنس، المتعطش دائمًا لمغامرات جديدة!! كيف له هذا وزوجته إلى جانبه تتطلب أشياء يريد هو تكريسها لصالح الفن، ومهما كلَّف الأمر، للفن والفن وحده، لا، هذا لن يكون، لا بد من هجر البيت إذن، لا بد من "العفاف" الكامل المطلق التام.

لكن هل يرضى "هو" عن هذا الأمر؟ هل يقبل بهذه الشروط، بهذه القيود، وهذه الحواجز التي تحيطه بها الأنا التي تريد أن تكبت ما يريده الـ"هو" الذي يمثل الواجهة الرئيسة للغريزة الجنسية المحتدمة، "إنه" الواقع، فلماذا يتوجّب عليه أن يعير صاحبه، أن يعير "أنا" أيّ التفات. من هذه النقطة يبدأ مورافيا كتابه. رواية "أنا وهو" التي اشتغل فيها على لحظة الصراع هذه. وسدة الرواية، ولحمتها هما بؤرة هذا الصراع القائم بين "الأنا" برؤيته الخاصة نحو العمل والفعل و"الهو" ورؤيته الخاصة نحو ردّ الفعل.

وفى رواية "عاصفة المطر" وهي من الأعمال المتقدمة لمورافيا على الرغم من أنه قد كتبها في بداية الخمسينات من القرن الماضي، ونجد فيها التكنيك نفسه الذي اتبعه في أول رواياته "زمن اللامبالاة"، وهو تكنيك الجمع بين تقنيات كتابة السرد الروائي والكتابة المسرحية يستخدمه في هذه الرواية القصيرة من خلال عدد قليل من الشخصيات، وأزمة وشيكة الوقوع في مواجهات محتدمة بين أبطال الرواية نستخلص منها وجود صراع ومواجهات بين أربع شخصيات رئيسة، هي: لوكا وخطيبته السابقة مارتا التي تهجره من أجل علاقة مع رجل ثري متقدم في السن

وسبب ثراؤه حصوله على المال بطرق غير مشروعة، تحصل منه مارتا على ما يسد حاجتها الاجتماعية وتنجب منه طفلًا. ورغم جهود لوكا لاستعادة مارتا، إلا أنه يفشل وتستمر المناقشات والحوارات طوال الليل حول علاقة المرأة وما يجب أن تفعله، وما تفعله في الواقع، وتنتهي الرواية بأن يظل كل منهما متمسك بوجهة نظره في رسم خطوط حياته كما يراها هو. وكما هي الحال في روايات مورافيا فإنَّ الخلفية الاجتماعية هي خلفية الطبقة الوسطى التي لا أهمية فيها إلا للنجاح المالي والجنسي، وفي هذا الإطار تعتمد النساء على الرجال في وضعهن المادي والاقتصادي مقابل ما تمنحه كل منهن للرجل من مقابل جسدي، إنّ مارتا تمنح نفسها إلى كل مَن يضمن لها حياة لنفسها وطفلها، وهذا التحمُّل البائس هو الذي يكوِّن شخصية مارتا، وهو إدانة حيّة للبيئة الاجتماعية القاسية، ويلجأ مورافيا كعادته في مثل هذه المواقف الماديّة الغريزيّة إلى إدانة المجتمع وتعرية الواقع ونقد الذات في مواجهة الصراع الذي تكون عاصفته الممطرة على الجميع هي ردّ فعل الحبكة التي وضعها الكاتب، والتي تكمن في لعبته في الموازاة بين الفعل البشري المعتاد والطبيعة الكامنة في هذا الفعل. وفي ختام الرواية تصبح السماء صافية وينتهي هطول المطر على الرغم من أنَّ الغيوم الداكنة كانت تتجمَّع في مكان آخر.

وفي مجال الصحافة اشترك مورافيا في تحرير جريدة (المساء) وهي من أكثر الصحف الإيطالية انتشارًا، وقد استفاد من صفته الصحفية هذه في التجول حول العالم، فزار فرنسا وإنجلترا واليونان وأميركا وأفريقيا والصين، ولم تقتصر أعماله على الكتابة الروائية والقصة القصيرة والصحافة حسب، إنما كتب بعض المسرحيات التي نالت انتشارًا واسعًا، منها مسرحية (الإله كورت)، كما عمل ناقدًا سينمائيًّا في إحدى المجلات الأسبوعية ■



فلسفة الروح في "أصداء السيرة الذاتية" لـ نجيب محفوظ

محمد عطية محمود/ مصر

قال الشيخ عبد ربه التائه:
"إنه يطاردني من المهد إلى اللَّحد.. ذلك هو الحب". (المطارد)

تُمَثِّلُ أيقونة "عبد ربه التائه" حجر زاوية مهمّ في هذا المتن الإبداعيّ "أصداء السيرة الذاتية"[1] لعملاق السرد العربي "نجيب محفوظ"، الذي يستقي حكمة الحياة من خلال الخبرة والدراية بها، ممتزجة بهذا الحس الروحاني المتوغل فيها وفي أسرار حكمتها، والتعطش لموارد النَّهل منها، والتنقل بين دروبها، بما يفي بالمتطلب الآني أو القادم على حدٍّ سواء، فالمسحة الروحانية والصوفيّة التي تجلّت في إبداعات نجيب محفوظ القصصية والروائية، تصب بلا شك في هذا التكوين الروحي الذي يجعل صلة الذات بالعالم صلة توحُّد واتصال وارتقاء في محاولات للوصول إلى الجوهر الحقيقي للوجود، من خلال هذا النص التعريفي بتلك الشخصية/ الإشكالية التي تتطور لتكون أيقونة من أيقونات النص، ومن ثم ملمح من ملامح الكتابة عند نجيب محفوظ، الذي ربما ارتبط أيضًا بأيقونة أخرى من خلال كتاباته القصصية هي أيقونة "زعبلاوي" تلك التي فتحت آفاق التعامل مع ذاك الاتجاه الروحاني/ الميتافيزيقي في كتابات نجيب محفوظ، والتي ربما تخطّتها تلك الشخصية/ الإشكالية التي تظهر في متن أصداء السيرة:

"كان أول ظهور للشيخ عبد ربه في حيِّنا حين سُمع وهو ينادي: (ولد تائه يا ولاد الحلال)، ولمّا سُئل عن أوصاف الولد المفقود قال: (فقدته منذ أكثر من سبعين عامًا فغابت عني جميع أوصافه)، فعُرف بعبد ربه التائه"[2].

تلك البداية/ الافتتاحية التي تبدو فيها هذه الشخصية الإشكالية، لاشتعال العلاقة الجدلية مرة أخرى بين الوعي والنسيان أو التناسي، وبداية التعرف الجدلية أيضًا، والتي تشتبك مع مفهوم

التعرف إلى الذات الساردة نفسها، التي تلقي بالشخصية في أتون الذاكرة، فتتوهج وتتضح كلما مرَّ حدث من الأحداث المحكية المربكة، والمطمئنة على حد السواء، والتي تصير كالنوادر المؤثرة في التكوين النفسي للذات الساردة التي تتعلق بهذه الشخصية/ الظل/ الصدى المباشر للعلاقات مع الذات وهواجسها وطموحاتها وخبراتها الحياتية والمتقاطعة مع مرور الزمن وما يثيره من تغيرات في مفهوم العلاقة المادية مع الأشياء والتي تتحول إلى المعنوي والروحي الشفيف، حد الهوس وحد الإغراق في علاقة لا فكاك منها، دخولًا/ انطلاقًا إلى علاقة روحانية مشوبة تتأجَّج بظهور الكرامات وتجلي الكلمات/ النبوءات أو الكشف المتوالي عن مخبوء النفس وأسرارها، وإماطة اللثام عن أمور يختلط فيها الغيبي، مع المستشرف، مع الغارق في العشق بتدرُّج مستوياته:

"وكنا نلقاه في الطريق أو المقهى أو الكهف، وفي كهف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات، فحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمى كهفهم الخمارة"[3].

هنا ينتقل الفضاء المعتاد الذي بدأ به اللقاء الأقرب إلى الصدفة والاعتياد، إلى هذا اللقاء الاستثنائي المغلّف بأجواء صوفيّة أسطورية تتخذ من العزلة/ الكهف، مكانًا خرافيًّا للتلاقي والتسامر على شرف الروح التي تسكرها النشوة وتتعاظم قوتها لتمثل هذا الجذب الهائل لتلك النفوس العطشى لهذا النموذج من التعامل مع الحياة، ذلك الذي يتمثل إلى حد كبير في شخصية الذات الساردة، شخصية المتصوف الذي يرتقي درجات روحانيته بالتعرف عليها من خلال هذه الشخصية/ الإشكالية/ النموذج/ عبد ربه التائه، بغرائبيتها التي تتكشف روعتها ونقائها كلما توغلت في متن النصوص المحكية أو المقتضبة التي تؤسس لها، ثم تضعها في إطارها الكبير الذي يعطيها هالتها:

"ومنذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وإن في صحبته مسرّة، وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحيانًا"[4].

ما قد يعكس بدايات نجيب محفوظ مع إشكاليّة التصوف، الذي تعددت رموزه في أعماله السردية كما قلنا، ليصير "عبد ربه التائه" رمزًا مشعًّا، وشخصية أسطورية تنسج حولها الحكايات، وضميرًا جديدًا للحقيقة والكشف التي بدأت تتجلى له في ما حوله من ملاحظات أو أصداء لهذه السيرة المائزة التي تجمع بين الإبداع لفظًا وسردًا، وتصويرًا بديعًا، وتوثيق الحالة الإنسانية الموغلة في حالات الروح وتردُّدها وتقلُّبها، وانديحاها في فضاءات ومعادلات متعددة ورموز للحياة، ومناهل النشوة والسرور والتمتع بها على نحو آخر من الاشتهاء:

"أغلب أحاديثهم وأغانيهم عن المرأة الجميلة، ينتظرون الرضا ولا يعرفون اليأس"[5].

هذا الظل/ المعادل/ الرمز/ المرأة الجميلة التي توغل في إبداعات نجيب محفوظ السردية


نجيب محفوظ

المتعددة، ولتصير أيقونة أخرى من خلال نماذج قصصية مثلت علامات بارزة في مشواره القصصي على مستوى المعالجة الدرامية، وعلى مستوى التقنيات التي تعددت لتعطي هذا الإبداع رونقًا خاصًّا، ومائزًا، وصورًا لا تكرار لها، كما في نصوص "في أثر السيدة الجميلة"، و"روبابيكيا"، وغيرها ممّا قد تعرَّضنا له بالتحليل في كتابنا "تجليات سرد الحياة" قراءة في أدب نجيب محفوظ القصصي(6).. بالإضافة إلى شخصيات مائزة كرموز للمرأة في إبداعه الروائي في "ميرامار" و"اللص والكلاب"، و"السمان والخريف"، و"الطريق"، وغيرها؛ ما يؤصِّل هذا العشق للحياة في صور تلك المرأة؛ فالنظرة الصوفيّة/ الروحانيّة التي تسيطر على هذا المشهد السردي وهذه الأصداء، لا ينفصل عن ممارسة الحياة بأبهج ما فيها سواء على مستوى الرمز أو مستوى الواقع المستتر عن



العيون، فالابتهاج بهذه المرأة الجميلة/ الرمز، وتجليها/ حضورها في هذا المقام يمثل ارتقاءً لقيمة العشق الذي تكون المرأة الجميلة بذرته وتتصاعد قيمته كلما علت مراتب العشق لتصل إلى الذات الأعلى التي لا يداني عشقها عشق.. كما في نص "الذكرى المباركة":

"وانزاحت الستارة المسدلة على باب الخمارة ودخلت امرأة عارية تموج برحيق الحياة وفتنتها.. وقفنا ذاهلين ننظر وننتظر، واتجهت المرأة نحوي حتى التصقت بي، وحلت عقدة شعرها المعقوص فانصبَّ حولنا كموجة عاتية فغطّانا، وثمل الجميع بسعادة شاملة، وأنشدنا معًا: بشرى لنا/ نلنا المنى"[7].

هذا التجلّي الذي لا يمكن تفسيره على معناه الظاهري، اتجاهًا إلى الرمزي والمجازي في تحليل هذا المشهد الخارق للاعتياد، والذي تشي كل دلالة فيه بمعنى النشوة والسكر المجازي في رمز "الخمارة"، ومعنى التجلّي والانكشاف في "المرأة العارية" التي تأخذ سمة الحياة في رحيقها وفتنتها، وهذا الحلول أو الالتقاء/ الالتصاق بالذات الساردة تحديدًا، كتماهٍ كاملٍ مع شخصية العارف/ التائه، وانفراده بنعمة الالتقاء واحتوائه

بفرد شعرها/ نعيمها عليه.. ليصل الجميع إلى النشوة الفرح كغاية مرتجاة، ما يجعل تلك الذات الساردة التي ربما حلّت فيها روح الشيخ أو تماهت معها، بؤرة لهذه المجموعة التي ربما كانت متخيَّلة من المريدين الذين يحوطونه بأرواحهم، اتكاءً على هذا الحس المتفرد بتجلّي الأرواح وتجمُّعها على هذا العشق وهذا التحقُّق منه بالنَّهل من رحيق الحياة المشتهى والمتخيَّل في الآن ذاته..

"قال الشيخ عبد ربه، ذات ليلة في سهرة الكهف: ما أجمل قصص الحب، عفا الله عن الزمن الذي يحييها ويميتها"[8].

إشكاليّة التصوُّف

"وقد أصابني الداء الذي ليس له دواء".

هذه الجملة الكاشفة التي أطلقها سارد نص "زعبلاوي" في مجموعة "دنيا الله" (1962)، قد يأتي استدعاؤها في تلك الأصداء، مع هذه الرغبة الملحة في استكشاف الدواء الذي بحث عنه وأعياه البحث حتى راح يلتمس ظل هذا الرجل العجيب "زعبلاوي"، في متاهات الحياة، ودروبها، ولكن ربما اختلفت الحال هنا، فالذات الساردة تعرف الطريق إلى علامتها المستقرة في الحياة، وهي "عبد ربه التائه"، للشفاء من أسقام الحياة ومتاعبها الجمَّة التي لا دواء لها غير العشق، بمعناه الصوفي/ الروحاني، أو معنى الخلاص، والانفلات من هذا الحب أو الوجود المادي الجامد، إلى البراح الذي يتحرك في فضاء ما وراء الواقع والمعتاد، كما في ومضة "دعاء":

"أصابتني وعكة فزارني الشيخ عبد ربه التائه، ورقّاني ودعا لي قائلًا:

"اللهم منّ عليه بحسن الختام، وهو العشق"[9].

وهي ربما تكون العلاقة التي أشار إليها نجيب محفوظ على لسان أحد أبطاله في رواية "قلب الليل"، كجذر من جذور هذه العلاقة المتحوّلة والمتطوّرة باليقين والإيمان والولوج في هذه الهالة الكبرى التي أمدَّته على المستويين الإنساني والإبداعي بطاقة روحيّة وزخم في اصطياد العلاقات الرئيسة التي تربط شخوصه ومريديه/ حرافيشه بالوجود وبالحياة:

"لقد اكتشفتُ عالم العقل ففُتنتُ به. مأساتي الخاصة نشأت بين الصراع بين عقلي وإيماني الراسخ بالله تزعزعت ثقتي في الإيمان الخالص كما تزعزعت في لغة القلب. كنتُ أريدُ علاقة حميمة واقتناعًا لا مفرّ منه مثل 1+1=2"[10].

هذه الغاية التي يلتمسها المريد في منتهى صفائه وارتقائه، من خلال الاسترشاد والتطبُّب بتلك الشخصية/ الرمز/ القيمة الروحانية، أو ربما العلامة السيميائية التي يبدو أثرها المادي والمعنوي متجاورين ومتلازمين، بتلك الحالات التي تتردَّد بين ما هو روحاني محلّق في رحابة المعنى وعمق العلاقة الأثيرية، وما هو مادي ضارب في شؤون الحياة، فالرّكون إليها أصبح مكوّنًا رئيسًا من مكوّنات علاقة الذات الساردة مع واقعها المحيط، والتي تهرب منه وإليه، نحو قيمة أرقى، كما يلوح ويتناثر في ثنايا النصوص،

كفكرة حتميّة تلتمس الصفاء والحب والعشق فيما بين الحياة والموت، وما بين التذكار والنسيان تلك الإشكاليّتان القائمتان على التقابل والتضاد الذي يعمِّق المعنى ويجليه، والقائمة عليهما أسس العلاقة بين الذات الساردة وتوحُّدها بما تسرده وتحكي عنه، وعلاقة الحب المتوالدة من رحم المعاناة في دروب الحياة، وتلك الفلسفة التي تسيطر على الفكر وتوجِّهه، ربما أيضًا بروح الافتتان التي تحكم العلاقة بين السارد والقيمة التي يحكي عنها أو يتداولها في ثنايا نصوصه/ أصداء حياته، وعلاقته بينابيع الكتابة، وينابيع الروح الهائلة المحركة لهذا الزخم الإبداعي والإنساني المترع بالرموز والعلامات والشخصيات المجسدة لمادية الحياة وروحانيتها..

قال الشيخ عبد ربه التائه في نص (صفحة القلب): "رحتُ أشاهد قلبي في مرآة كأسي، فهالني صفاؤه، وقلت: "مَن يصدق أنك خفقت بذلك الحب كله؟ كيف كنت عالمًا يموج بالنساء والرجال والأشياء؟ ولم يبقَ من دليل يا قلبي على حقيقة ما كان، إلا دموع تفجّرت في الهواء، وتلاشت في الفضاء"[11].

ما يؤكد على إشكالية الوجود المقترن بمعنى الرسوخ في الحب وماهيته، من خلال التعبير بالعنوان المجازي "صفحة القلب"، وكونه مؤديًا في تصاعديّة نموه وتقلُّباته في مشوار طويل أيضًا يلعب فيه الزمن دورًا مهمًّا لبيان أثر مروره المادي من كبر وكهولة وعجز وشيخوخة كسنّة من سنن الحياة وما إلى ذلك من العلاقات القدريّة التي تُساق الذات فيها فتنشئ متاعبها وآلامها ومشاريع أحلامها وأهوائها، وعلاماتها الكبرى مع مشوار الحياة، وعلاقاتها الجدلية المرتهنة بين فكّي رحى الفشل والنجاح فيها، معوِّلًا هنا على الوصول إلى معنى الحب الأكبر، بمعاودة طرح الأسئلة الموجهة إلى القلب المعادل لحياة تلك الذات: "مَن يصدق أنك خفقت بذلك الحب كله؟".. والذي يفضي في نهايته إلى إقرار العدم أو التلاشي..

والذي قد يتجسَّد ضده في العلاقة الجدلية بالحبيبة، والتي تنتهي بماديّتها وأبعادها الجسدية لصالح قيمة الحب التي تقاوم ضد الزمن وضد المادة الفانية، وانتصارًا لقيمة الحب الخالص، كما في نص "الحب والحبيبة"، من قول الشيخ ذاته: "قد تغيب الحبيبة عن الوجود، أمّا الحب فلا يغيب"[12]..

ذلك التأصيل لمعنى الحب الأكبر، الذي يتخطى مادية وجود الحبيبة بأبعادها الإنسانية، إلى ماهية الحب الأعظم، كما قال محي الدين ابن عربي: "ودين الحب ديني"، أو ما ذهب إليه كبار علامات الصوفيّة من علاقات حب سما ليرتقي إلى الذات الإلهية، تلك التي تتناجى فيها الأرواح وتحاول الارتقاء إلى محبتها، ذلك الذي يفتح آفاق العلاقة العجائبية/ الشافة لترتقي ربما لهذا المفهوم أو لتلك المساحة التي تتنفس فيها علاقة الوصل أو العلاقة الغيبية/ الميتافيزيقية، التي من الممكن أن تعبِّر عنها تلك العبارات التي ارتكز عليها عديد النصوص في أصداء السيرة الذاتية، وما يتعلق بشقها المرتبط بتلك الشخصية الجدلية التي

أراها شخصية روائية بامتياز، ربما لاحت ملامح وأطياف منها في سرديّاته الروائية مثل: "اللص والكلاب"، و"الحرافيش"، وغيرها.. حيث يعكس الجو العام في الحرافيش تلك النزعات الغارقة في الصوفيّة طقوسًا ماديّة وأناشيد وتراتيل، وسمات تتجذَّر في بعض الشخصيات بها، وما يعجّ به من عالم كبير مليء بسماته وغرائبيته المستمدة من واقع أشد غرابة وأشد إيلامًا وأكثر قدرة على فرض سماته وتداعيات علاقات شخوصه المثيرة بالمادي والمعنوي على حد السواء، ربما للوصول إلى معادلة الوجود الحقيقيّة.

"لقد آمن القلب فشدَّ العقل وراءه".

ربَّما برز اليقين في ثنايا تلك المقولة لنجيب محفوظ، التي تختزل إلى حد بعيد مشوارًا طويلًا وصعبًا للوصول إلى هذه القيمة الروحانية والإنسانية، المشبعة بالخبرة والتبصُّر، ربما ليدلل على تلك المراحل التي قطعها في رحلة تكوينه الفكري ثم الروحاني مرورًا بتقلُّبه على نار اتجاهاته الفلسفية، التي كانت تتراءى لنا من خلال العديد من الأعمال الإبداعية المثيرة للجدل، ومعركته مع ذاته، ومع الوجود للوصول إلى اليقين، وإلى تلك المعادلة بين حسه الفلسفي ويقينه الروحي والصوفي وعلاقته به، كمنحنى صاعد لعلاقته مع الحياة وفلسفة وجوده بها، والتي لاحت لنا أيضًا من خلال تلك الشذرات التي تناثرت في هذا المتن السيري، الذي بين أيدينا، بروح هذا المردود، وبروح هذه العلاقة مع أيقونة "عبد ربه التائه" تلك الشخصية الزاخرة ربما بما احتوته كل الشخصيات الروائية التي مثل نماذج الصوفيين في روايات نجيب محفوظ، بدءًا من الشيخ الجنيدي الصوفي في "اللص والكلاب"، إلى جانب الحارة، الحرافيش، الفتوات، التكية (التي تتوازى مع الكهف في تلك الأصداء)، واللغة الشاعرة المعبرة عن أحوال الوجد، كمفردات ألهبت الجو العام، والخيال، بملحمة "الحرافيش"(1977) وتلك الاستلهامات التي بدأت تفيض بها عليه أجواء الدخول رويدًا رويدًا في حيز اليقين:

"سألتُ الشيخ عبد ربه التائه: كيف تنتهي المحنة التي نعانيها؟ فأجاب: إن خرجنا سالمين فهي الرحمة، وإن خرجنا هالكين فهو العدل".

* * *

في نص "الفرج"، الذي نقتطع منه نهايته البليغة المفتوحة على آفاق التجلّي، والتي أنهى بها كاتبنا الكبير أصداءه، بحرفيّة وحكمة بالغة، فيها التحقُّق الجزئي الذي قد يشبع النّهم ولو قليلًا، كثمرة من ثمرات المداومة والحرص على المضيّ في الطريق:

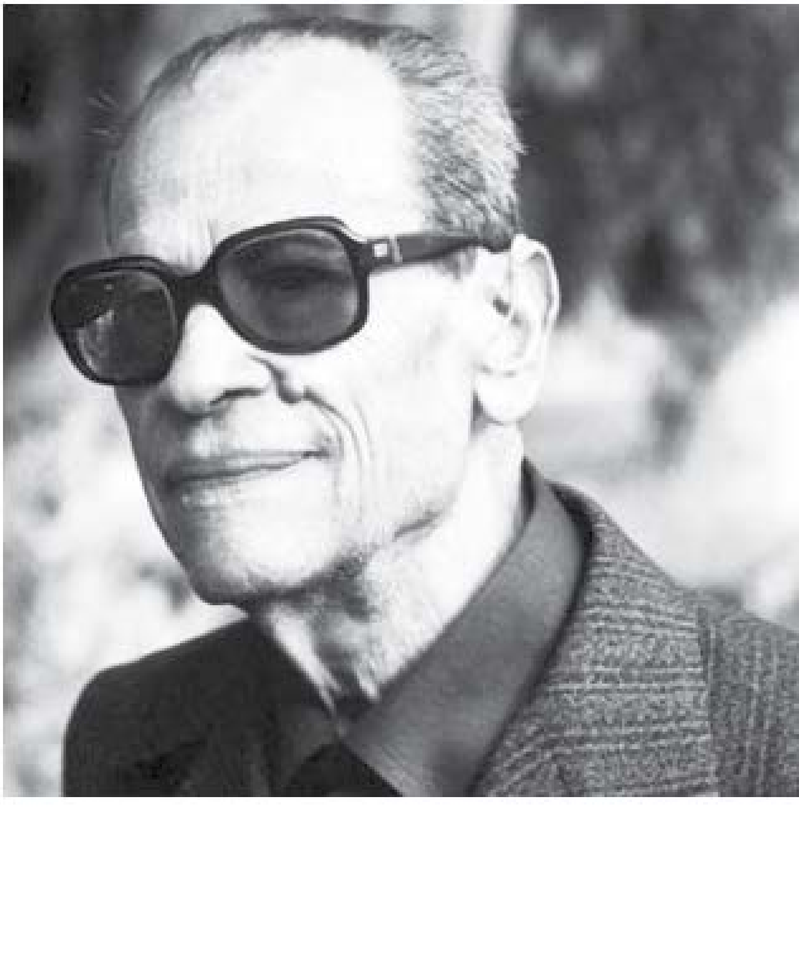
"وقال الشيخ:

- انظروا إلى باب الكهف، ولا تحوِّلوا عنه الأبصار. وخفقت القلوب حتى ارتعشت جذورها في انتظار الفرج، وفي لهفتنا رأته البصيرة وسمعته السريرة"[13].

هي النهاية التي ربما تماهت مع معنى "الفتح" الذي تأتي به بشارات العلاقة مع الذات الأعلى التي تستحق مقام الحب أو العشق، وصولًا

إلى معنى البصيرة، ومن ثم الكشف من بعد الحجب والدخول في غمار السديمي المشع بغلالات القدرة المعجزة عن بلوغها إلّا لمَن مُنح ووُهب مفاتيحها، والدخول في الأنوار اللا نهائية في معانيها البليغة، التي ربما تمثل رمزًا أكبر قد لا يستوعب العقل وجوده، ولكن قد تحرّكه إليه أنوار البصيرة.

اتّساقًا مع رؤية تصاعدت لتبلغ قمّة منحنياتها وارتقائها من خلال علاقات قد تكون حقيقية، يلعب التخييل فيها دورًا مهمًّا يجعل منها قيمة سردية ممتعة جزلة إلى جوار جدارتها بتمثيل بعض النقاط المضيئة أو الظلال التي تخلّفها



خلاصة علاقة الكاتب/ السارد/ العارف بدروب الحياة وإشكالياتها، وفلسفة وجودها، والتشابك معها من خلال وعي حاد بها، باطنه روح متصوّفة بجدارة المعنى، بعيدًا عن طقوس أو قشور قد تقلل من قيمة جوهرها الحيّ والممتدة قيمته، وهي نصوص بلغت رهافتها مبلغ التعبير الدلالي والمجازي، والقدرة على التكثيف، وإن جنحت أحيانًا، للضرورة، إلى الحكمة الفلسفيّة التي تجسّد مفهوم خلاصة التجربة ■

الهوامش

(1) أصداء السيرة الذاتية، نجيب محفوظ، أدب السيرة الذاتية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

(2) السابق، ص105.

(3) السابق، ص106.

(4) السابق، ص106.

(5) السابق، ص108.

(6) تجليات سرد الحياة: قراءة في أدب نجيب محفوظ، محمد عطية محمود، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2015.

(7) أصداء السيرة الذاتية، ص110.

(8) السابق، ص120.

(9) السابق، ص128.

(10) "قلب الليل" (رواية)، نجيب محفوظ.

(11) أصداء السيرة الذاتية، ص132.

(12) السابق، ص149.

(13) السابق، ص160.

بدر عبدالحق
الكاتب الذي اخطأه النَّقد

سعادة أبو عراق/ الأردن

لماذا بدر عبدالحق؟

لَمْ يكن اختيار بدر عبدالحق عشوائيًّا، إنَّما جاء لسببين اثنين:

أولًا: ذلك أنه من الذين أسَّسوا للأدب الأردني الحديث في القصة والمقالة، وتم نسيانه من زملاء له عايشوه وشاركوه الإبداع والنَّحت في الصخر في حقبة السبعينات والثمانينات، ولعلَّ ما سنقدمه الآن يعني شيئًا في إلقاء الضوء على مبدع لم يمهله العمر طويلًا، واستذكارًا جميلًا لأحد أبناء الزرقاء المبدعين.

ثانيًا: لقد قال لي أحد النقاد المعروفين مرة إنَّه استمع إلى بدر عبدالحق في ندوة قصصيّة شارك بها في أواخر الثمانينات، و"إنَّ قصصه (قصص بدر) تفتقد إلى التماسك والواقعيّة"، ويبدو أنَّ هذا الناقد لم يدرك أنَّ عبدالحق يكتب أدبًا غرائبيًّا أو رمزيًّا وليس أدبًا واقعيًّا، لذلك فقد قاس قصصه بمسبارٍ ليس لها، وهذا مخالف لشروط الناقد المحترف الذي يكون واعيًا بأنماط القصّ المستعملة.

التّجوال في مجموعة "الملعون"

وُلد بدر عبدالحق في الزرقاء من عائلة ذات أصول نابلسيّة عام 1945، درس برغبة من أبيه الشريعة الإسلاميّة في جامعة دمشق كما درس أبوه، لكنه عمل في التربية والصحافة، وله شقيقان عضوان في رابطة الكتاب الأردنيين هما المحامي صادق عبدالحق والدكتور أحمد عبدالحق.

توفي عام 2008 بعد صراع قارب العشر سنوات مع مرض الزهايمر.

صدر له في حياته كتاب (حرب الجليل) و(شهادات ميدانيّة لضباط وجنود العدو)، كما صدرت عام 1993 مجموعته القصصية (الملعون)، وبعد وفاته أصدر الصحفي حسين نشوان كتابًا بعنوان (صمت شاهد عيان) دراسة عن أدبه القصصي



والسياسي، وفي العام 2017 صدر عن دار كنوز المعرفة كتاب يتضمّن أعماله الكاملة.

الملعون

أصدر بدر عبد الحق هذه المجموعة القصصية في حياته، بالإضافة لعدد من القصص التي شارك بها خليل السواحري وفخري قعوار كتابهم المشترك (ثلاثة أصوات).

ويتّضح لقارئ كتاب (الملعون) أنّ عبدالحق انتقى قصص هذه المجموعة بعناية مدروسة، ليطرح أفكاره السياسية والاجتماعية، ولذلك فإنّ تجانس أسلوبها يجعلك لا تبتعد عن مضامينها، ولا عن أسلوبها الرمزي والواقعي والغرائبي الشفاف الذي تدركه بسهولة، فيذهب بكَ إلى الموضوع على بساط من القصّ الجميل.

إنّ المذهب الرمزي الذي اتّبعه بدر لا يعني نمطاً معروفاً، بل هو النمط الذي يسهل كشفه بما لا يُتعب ذهن القارئ، فصاحب المطعم الذي يقدّم لزبائنه أشهى الطعام يشترط عليهم (لا تأكل رغيفاً مقسوماً ولا تقسم رغيفاً سليماً) بمعنى شرطين متضادين؛ أي ألّا تأكل في النهاية، وهذه الحالة موجودة على الرّغم من غرابتها في كثير

من المناحي السياسية والاجتماعية والفكرية، إذ نستطيع إسقاطها على الاستبداد السياسي التي يُصدر أوامرَ لا معنى لها، فالملعون الذي أراد أن يتمرَّد على هذا القانون وجد نفسه عاريًا أمام صاحب المطعم، حيث أمسكه كالجرذ وقذف به إلى الخارج وحيدًا جائعًا عاريًا، محتارًا بين الدخول والجلوس مؤدّبًا كما كل الخانعين لشرط صاحب المطعم، أو مهاجمة شبابيك المطعم الزجاجيّة من الخارج علّه يصيب رأس صاحب المطعم بحجرٍ ما.

والملعون أيضًا هو رمز للفلسطيني الذي قُذف به إلى الخارج، ذلك أنَّ كلمة "ملعون" تعني المُبعد، وليس شتمًا كما يتبادر إلى الذهن، فقديمًا كانوا يحيون المناذرة بقولهم: "أبيْت اللَّعن"، بمعنى: لا أقدر على بعدك، لذلك فإنَّ مقصده أنْ يستمرّ هذا الملعون/ المُبعد أو الفلسطيني في حرب الاستنزاف من الخارج لعلّ وعسى أن يصيب منه مقتلًا، ولا يجلس مع المستسلمين.

شُرب الدَّم

هي القصة الثانية في المجموعة، رمزية الانتماء، لكنها مختلفة البناء والفكرة، فالرمز هو "أبو محمود" صاحب الفرن وموزِّع اليانصيب، ومالك كراج تصليح السيارات وشركة مقاولات البناء، إنه المتنفِّذ الذي بيده القوة الاقتصادية.

الراوي للقصة هو الفتى اليتيم الذي كان يعيل أمه وأخواته بالعمل في مؤسسات "أبو محمود"، لكن الفتى اكتشف ذات يوم أنَّ "أبو محمود" أخذ أمه زوجة له، وأصبحت تدعى "أم محمود"، ضاقت الحياة بالفتى وأخواته فقصَّت عليه أخته الكبرى قصة "شرب الدم"، ما جعله يذهب صباحًا لمكتب "أبو محمود" ويغرس سكينه في فمه ويطعنه عدة طعنات تحت حزامه.

هذه النهاية أرجعتنا إلى بداية القصة، حيث أخبرنا أنَّ أمه رجعت للبيت وجاء الناس يهنئونهم بعودتها، فذكر في مستهلّ القصة ما يفسِّر عودتها الميمونة كنوع من التشويق، وقد استعمل في سرده أسلوب التقطيع السينمائي، كما كان السرد القصصيّ فيها بصيغة الأنا (ضمير المتكلم) ليجعلنا أكثر التصاقًا بالأحداث، وهو سرد يؤكد الحكاية، وجاء في كلا القصتين اللتين تدوران حول هيمنة القويّ على الآخرين، واستكانتهم له، فجعل (الملعون) يلجأ إلى رجم المقهى عسى أن يصيب حجرٌ رأس صاحبه، وفي القصة الثانية لم ينتظر اليتيم حتى تبرد الفكرة في رأسه، فأخذ السكين وطعن "أبو محمود" واسترجع منه أمه، وربّما ترمز أمه في هذه القصة إلى فلسطين.

القصّ الغرائبي أو اللامعقول أو العبثي

عمد بدر عبدالحق أيضًا إلى هذا النوع من التعبير الخارج عن المنطق والمعقول والعادي، وذلك للتعبير عن واقع غير معقول أو مفهوم، لكنه في النهاية يدفع بطل القصة إلى اتخاذ قرار إيجابي.

ففي قصة (البطل) نجد شخصًا قد سرق رغيفًا دونما شعور بذنبٍ فظيع، فألقي القبض عليه

واقتيد للقاضي الذي يستمتع بسماع النكات المضحكة، حاول أن يشرح براءته إلّا أنّ القاضي كان معنيًّا بساعته الذهبيّة وتنظيف أنفه بمنديل أبيض، وحين أراد أحدهم أن يدافع عنه، أطلق القاضي عليه النار وغادر القاعة، وأودع السجن دون محاكمة، وطال سجنه فصارت بينه وبين السجّان علاقة جعلته يطلب منه أن يسمح له بالخروج بعض الوقت لعلّه يرى المجتمع. أخرجه السجّان على مسئوليّته فلم يجد أحدًا في الشوارع، وحينما ذهب لبيته وجد القاضي قد تزوّج من امرأته، وأنَّ ابنه يقف في باب الغرفة يحمل منشفة، فرجع إلى السجن فوجد في السجّان ألفة لم يجدها خارج السجن.

أحزان النوم والاستيقاظ

في هذه القصة يخرج الراوي من بيته، يصل لشرطي يتكئ على عمود مظلّة، يهمُّ بأن يسترشده مكانًا ما، فأشار له أن يصمت ويمضي، فمضى إلى أن وجد مئات الكراسي عليها أناس رؤوسهم متدلّية وعيونهم مغمضة، حاول استثارتهم لكنّ أحدًا لم يحسّ بشيء، شعر بالوحدة في هذه المدينة فلجأ إلى جدار مقابل، أسند إليه ظهره وطأطأ رأسه في إغفاءة، وحينما راح يحلم كان يستفيق على صوت عراك وصراخ وجلبة، ظنَّ ذلك كابوسًا، لكنه عندما أفاق وجده حقيقة، فأسف على فساد حلمه الجميل، لكنَّ الجلبة ظلّت تعصف به واعيًا، إذْ ذهبوا إلى ضربه بالعصيّ وركله لكي يشترك معهم في هذا العراك الذي أصابه الكثير منه، فخارت قواه وضعفت ساقاه وسقط على الأرض، لكنه وجد نفسه يقف بكل صعوبة ويردّ الضرب لمن يضربه، هنا يصل إلى مقصده، فقد توصَّل إلى قرار المواجهة بدل الاستكانة.

الواقعيّة النقديّة

الحكاية في هذا الأسلوب هي منتزعة من الواقع، لكنَّ القاص يلجأ إلى المبالغة في رسم الأشخاص والحوادث والنهايات بما يجعل القارئ يستنكر ما حدث، ومن هذه القصص قصة "الجنازة" أنموذجًا.

الجنازة

كما في قصة "أحزان النوم والاستيقاظ"، يذهب البطل في جولة استجمام في عمّان، يلتقي صديقه ويقصدان معًا مقهى الكرنك، مرّا بأكشاك الكتب وتابعا السير إلى أن وقفا أمام خمارة، فدخلا إليها وراحا يشربان الخمر المستورد ويأكلان المازات ويستمتعان بمنظر فتاة أنيقة، يخرجان سكارى، أرجلهما تصطك ببعضها بعضًا، بعد أن دفعا الثمن دون البقشيش، يذهبان إلى مطعم "أبو ذياب"، يأكلان الحمص ويشربان الشاي، ما زالا ثملين يتأرجح بهما الكرسي، يرى فردة حذائه على الطاولة، فيستلّ صاحبه ربطة عنقه ويمسح بها "بوز" الحذاء، وكأنّ الكاتب أراد أن يقول للقارئ: ما هذه الحياة التي بلا معنى أو هدف.

الواقعيّة السحريّة

هنا تكون القصة واقعية، ولكنّ هدفها تجميل الواقع بإضفاء مسحة عاطفيّة، ففي قصّة "الدالية الأخيرة" يتناول الكاتب اتّساع المدن وتطوُّرها وابتعادها عن الألفة المعهودة، حيث اشترى محمود ثلاثة دونمات بعشرة دنانير وبنى بيتًا، فراحت زوجه تتذمّر بأنها تسكن البريّة، ولكنّ صديقه الشيخ جاء ليسكن بجانبه، وأصبحا هما المؤسِّسين لهذه المدينة، وبعدما أصبح بيت محمود "أبو محمد" مركز المدينة، مات الشيخ وانحسر دوْر "أبو محمد" في المجتمع، وبقي هو وزوجه ينتظران إجازات الصيف لتلتمّ العائلة، وفي النهاية باعا قطعة الأرض الباهظة الثمن، واقتلعت "أم محمد" الدالية التي زرعتها، وكأن الكاتب يقول: مع اتّساع المدن يتقلّص التواصل الإنساني، ويخبو اهتمام الإنسان بالطبيعة التي كان توسّع المدن أصلًا على حسابها.

تقييم عام

بالاطّلاع على قصص مجموعة "الملعون"، نلاحظ عدّة سمات ذات صلة بأسلوب بدر عبدالحق القصصيّ وبالمواضيع التي اعتنى بها، وفي ما يلي أبرز هذه السمات:

- اهتمامه بظاهرة الفساد والظلم السياسي، وضرورة التغيير والثورة على هذا الواقع؛ إمّا بخطة الملعون طويلة الأمد، أو بطريقة الفتى الذي بادر بقتل "أبو محمود".

- استعمل عبدالحق لفظة "الملعون" ليس



كسباب ديني، بل لغويّ، فالملعون هو المُبعد، فهل كان يرمز إلى الفلسطينيين المبعدين من اللاجئين والنازحين؟

- إنّ استعماله للشخصيات كرموز للدلالة على قضيّته المقصودة، جعلت هذه الشخصيات كرتونيّة خالية من التفصيلات الإنسانيّة، تتحرّك بمشيئته لا بمشيئتها، وتتكلم بلغته وليس بلغتها هي، وكذلك الأحداث لم تكن نابعة منها، من هنا نجد أنّ استعماله هذه التقنية قد أوقعه من حيث يدري أو لا يدري في تسطيح الشخصيات والأحداث، وأظن أنّ الكثير من الكتاب قد أحجموا عن هذا النوع من الرمزيّة، الذي قد يصلح للشعر ولا يصلح للقصة.

- للخروج من هذا المأزق، أصبح من شروط الرمزيّة أن تكتب قصة واقعيّة بعناصرها التقليديّة، وإنّ القارئ الذكيّ يستطيع أن يستلهم من بين سطورها قضيّة أخرى، فشفافيّتها توحي بمعنى مخبوء، يمكن الاستدلال عليه من بعض الإشارات الدالّة أو المفاتيح في داخل النص ■

باسم الزعبي..
ترجمات تُطلّ على القصة الروسيّة منذ "غوغول"

جعفر العقيلي/ الأردن

مِنْ بين الأسماء التي كرّست وقتها وجهدها لتدشين جسرٍ بين القارئ العربي والأدب الروسي، يبرز اسم الكاتب الأردني د.باسم الزعبي، الذي ترجم مئات القصص الكلاسيكيّة والمعاصرة من الروسيّة إلى العربيّة.

بدأت علاقة الزعبي مع الأدب الروسي عندما تعرّف عليه مترجَمًا في سنوات دراسته الثانوية، لكن الفرصة الحقيقيّة للاطلاع على هذا الأدب وبِلُغَتِهِ الأم، لاحت بعد سفر الزعبي للدراسة في الاتحاد السوفييتي. حيث حصل من هناك على درجة الدكتوراه (1990) عن أطروحته "قيمُ الحياة عند أبي حيان التوحيدي"، وقبلها على درجة الماجستير (1982) عن أطروحته "الصحافة الشيوعيّة في الأردن وفلسطين". وكلتا الأطروحتين باللغة الروسيّة.

يقول الزعبي الذي ترجم قصصًا لعدد كبير من الأدباء الروس، إنَّ هناك ثلاثة عوامل جعلت الأدب الروسي قريبًا منه، وهي: قراءة هذا الأدب باللغة الأم؛ ومعرفته المسبقة ببيئة هذا الأدب، سواء الطبيعية أو الاجتماعية أو الثقافية أو التاريخية؛ وشعوره أنَّ القيم التي يعالجها هذا الأدب، والكلاسيكي منه بشكل خاص، قريبة من القيم التي يؤمن بها.

وبحسب الزعبي، "عندما تقرأ رواية (ابنة الآمر) لبوشكين، وهو يصف العواصف الثلجيّة، وأنت الآن تراها -عن حقّ- من خلف النافذة، فإنّ إحساسك بالعمل يكون أكثر". ويتابع: "الغابات الحقيقيّة التي لم تكن قد رأيتها في حياتك، أنت في روسيا لا تراها حسب، بل وتمشي تحت أشجارها، تدوس على أوراق الخريف الجافّة التي تملأ دروبها، تتعرّف على أشجارها: البتولا العظيمة، السنديان والحور والصنوبر المكلّل بالثلج الأبيض، وسهول القمح الشاسعة، وسكك الحديد، وصافرات القطارات، والبنايات

الكبيرة وباحاتها السكنيّة، والفتيات الجميلات الرومانسيّات، والفتية المحبّين الأشداء، والكهول الحكماء، والنسوة المكافحات، والمصانع والعمال بقبعة الفراك".

كل هذه التفاصيل عاشها الزعبي في الواقع خلال دراساته العليا، وكان قد عاشها في الأدب أيضًا قبل ذلك. وهذه -كما يرى- من مزايا "الأدب العظيم"، فعندما وصل إلى روسيا، كانت هناك أشياء كثيرة لم يجدها غريبة عنه، بفضل الكتب التي كان قد قرأها في يفاعته وشبابه.

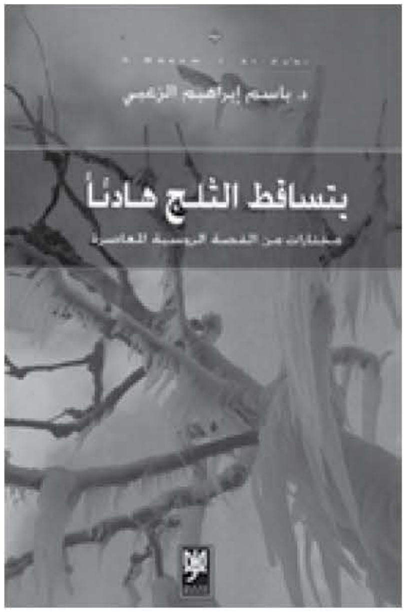
لم يخطر ببال الزعبي أثناء الدراسة، أن يمارس الترجمة، فهو لم يتخصص بها، ولم يفكر بها، ولم يخطط لها. وبالمصادفة كانت البداية من تخصصه؛ الفلسفة. إذ قام بترجمة مقالات ودراسات في هذا المجال، ثم اتسع نطاق اهتمامه ليترجم دراسات تجمع بين الفلسفة والأدب، ومقالات في فلسفة السينما. أما الانعطافة التي كرّست اسمه في عالم الترجمة الأدبية، فتمثلت في ترجمة القصة، وبخاصة القصة الساخرة، وتحديدًا للكلاسيكيين، "لتجاوز مشكلة الحصول على حقوق الترجمة من المؤلفين، التي يفرضها قانون حماية حق المؤلف".

ترجم الزعبي لأنطون تشيخوف، وناديجدا لوخفيتسكايا (تيفي)، وألكسندر كوبرين، وغيرهم. وأصدرت له دار ورد الأردنيّة مجموعة قصص مترجمة عن الأدب الروسي الساخر ضمن كتاب حمل عنوان "شخصية مشرقة" (2006)، ما لبث أن أُعيد إصداره بطبعة شعبية ضمن



منشورات مكتبة الأسرة الأردنيّة التي تشرف عليها وزارة الثقافة (2008). كما صدر للزعبي عن الدار نفسها كتاب "يتساقط الثلج هادئًا" الذي ضمَّ مجموعة من القصص الروسيّة (2009).

يعتقد الزعبي أنَّ الروس أصحاب مدرسة ذات خصوصية في مجال الكتابة الساخرة، يقف على رأسها الكاتب العظيم غوغول الذي خرج من معطفه (عنوان واحدة من أشهر قصصه الساخرة) كلّ الكتّاب الروس، والذي ما زالت أعماله



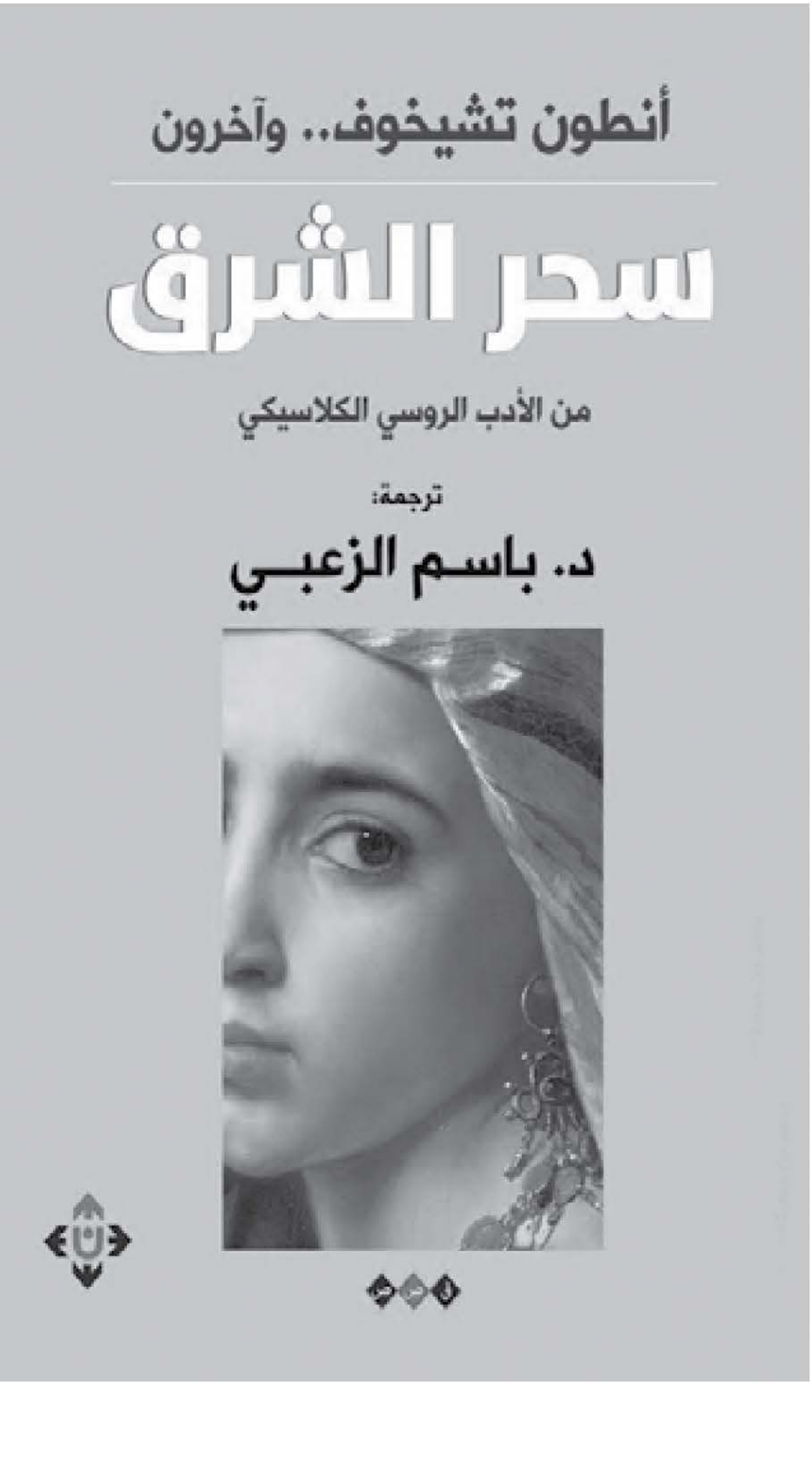
"المفتش العام" و"الأرواح الميتة" و"المعطف" و"الأنف" وغيرها، تلقى رواجًا ومقروئيّة عالية حتى اليوم. لهذا، كان من الطبيعي أن ينكبّ الزعبي على ترجمة القصص الساخرة التي برع بها تشيخوف أكثر من سواه، قبل أن يتعرّف على كاتبٍ لم يكن منتشرًا في الاتحاد السوفياتي بسبب موقفه السياسي المعارض وهجرته من بلاده، وهو "أركادي أفيرتشينكو" الذي كان يكتب قصة "سلسة" بأسلوب "السهل الممتنع". وقد أصدرت أمانة عمان الكبرى كتابًا يتضمن قصصًا ترجمها الزعبي لهذا الكاتب الكلاسيكي، تحت عنوان "ذات مساء" (2007)، وصدر الكتاب في طبعة ثانية ضمن مشروع مكتبة الأسرة (2011)، ثم في طبعة ثالثة عن "الآن ناشرون وموزعون" (2016).

وفي وقت لاحق، تعرّف الزعبي على تجربة كاتبة ظلّت مجهولة داخل روسيا في الحقبة السوفييتيّة، وهي "ناديجدا لوخفيتسكايا" الملقبة بـ"تيفي"، كما اطّلع على نتاج "سالتيكوف شيدرين" الذي برع في كتابة القصة بأسلوب الحكاية الشعبية، فترجم لهما عددًا من القصص. وواصل إصداراته في هذا المجال، ومنها "قصة حب بسيطة" (الآن ناشرون ومزعون، عمّان، 2016)، والتي احتوت على نصوص من الأدب الروسي المعاصر، لسبعة عشر كاتبًا من أبرزهم: ليديا صيتشوفا، وأولغا إيجينياكوفا، وديمتري يرماكوف، وداريا سيمونوفا.

وكتبت ليديا صيتشوفا، المولودة سنة 1966، تقديمًا لهذا الكتاب قالت فيه: "ارتبط الأدب الروسي ارتباطًا وثيقًا بتاريخ الدولة الروسيّة، إذ تتجلى فيه بوضوح إرادة وعقل وروح الشعب". وأضافت: "يمكن وصف الحالة الأدبية في روسيا بأنها صراع بين استراتيجيتين عميقتين: لا وطنية، تبدأ من تقليد الحضارة الغربية؛ وأخرى أصيلة، تستند إلى تاريخها الذاتي، وتربتها، وإرادتها، وقوّتها".

وفي عام 2017، صدر من ترجمة الزعبي كتاب "سحر الشرق"، الذي تضمّن قصصًا من الأدب الروسي الكلاسيكي لكتّاب من بينهم: تشيخوف، فلاديمير نابوكوف، ألكسندر كوبرين، ألكسندر تشيخوف، ليف كاسيل، أندريه بلاتونوف وألكسندر سولجنيتسين. وقد صدرت طبعة شعبية منه ضمن مشروع مكتبة الأسرة الأردنية (2017).

كما صدر للزعبي مجموعتان قصصيتان كبيرتان



عن دار أنباء روسيا في مصر (2017)، تضم الأولى التي تحمل عنوان "سماء على الحائط" قصصًا لكتّاب روس كلاسيكيين، أما الثانية التي تحمل عنوان "شجرة الحور الفضّية" فتضم قصصًا لكتّاب معاصرين يمثلون مختلف الاتجاهات والأساليب والمدارس الإبداعية.

يقول الزعبي إنه خلال تنفيذ خطته الهادفة إلى تعريف القارئ العربي بتطوُّر القصة القصيرة في روسيا، وجد أنَّ موجة القص الجديدة تنطوي على صعوبة بالغة، واكتشف أنَّ كثيرًا من الكتّاب في المرحلة التي تلت سقوط الاتحاد السوفييتي يعانون من "خواء فكري"، وأنَّ قصصهم "مبتذلة في موضوعاتها ولغة التعبير فيها". ويستذكر أنه في إحدى المرات، لم "يستصلح" من أحد الكتب الضخمة سوى نصَّين اثنين يمكن ترجمتهما إلى العربيّة، وذلك بعد أن اضطر إلى قراءة عشرات النصوص ليعثر على ما هو مناسب ومعبّر.

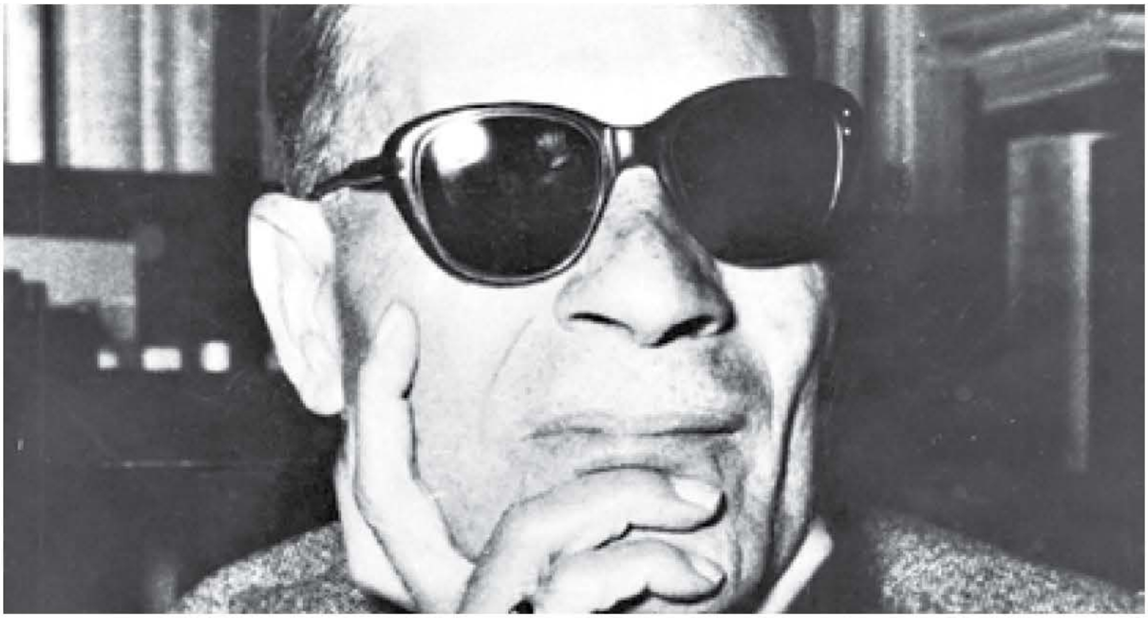
وعلى أيّ حال، فإن الزعبي الذي سبق أن كرّمه اتحاد الكتّاب الروس لجهوده في ترجمة الأدب الروسي ونشر الثقافة الروسيّة، لا يتردد في التأكيد أنَّ الأدب الروسي يظل "أدبًا عظيمًا"، حتى وإن "طفت بعض الظواهر السلبية على السطح"، فهذه الظواهر كما يرى، ستزول حتمًا، ولن يبقى سوى الوجه الصادق والأصيل لهذا الأدب الإنساني ■

طه حسين
في ذاكرة جابر عصفور

محمد درويش عواد/ الأردن

يُعْتَبَرُ الدكتور جابر عصفور -المولود في المحلّة الكبرى عام 1944- علامة فارقة في الأدب العربيّ الحديث؛ فهو الكاتب والمفكّر ووزير ثقافة مصر الأسبق، ورئيس المجلس القومي للترجمة، وأمين عام المجلس الأعلى للثّقافة، والحاصل على الدكتوراه من قسم اللغة العربيّة بكلية آداب جامعة القاهرة عام 1973 بمرتبة الشّرف، والعضو في عدد من لجان الجوائز الكبرى كجائزة الدولة التشجيعيّة، وجائزة سلطان بن علي العويس الإماراتيّة وغيرهما، ورئيس ومستشار مجلّة فصول الأدبيّة، وعضو المجلس القوميّ للمرأة، والحاصل على عددٍ من الجوائز الأدبيّة في عدد من الدول العربيّة.

تشكّل السّيرة الذاتيّة للدكتور جابر عصفور "زمن جميل مضى" إضافة نوعيّة ورافدًا فكريًّا لوعينا الثّقافيّ؛ كون صاحبها عاش في زمن جميل حافل بالعديد من الأدباء والشّعراء أمثال طه حسين وشوقي ضيف وصلاح عبدالصّبور وسهير القلماوي وغيرهم الكثير، تتلمذ على يديّ بعضهم وتعلّم مع بعضهم، فشكّل كلّ هذا وعيه الفكريّ والثقافيّ. وما يهمّنا من هذه السّيرة هنا هو علاقته بعميد الأدب العربيّ طه حسين؛ الذي شغل الدّنيا بسيرته ومؤلّفاته ومنهجه الدّيكارتيّ الواضح في كتابه الشهير "في الأدب الجاهليّ"، الذي أثار حركة نقديّة كبيرة اعتبرها الدّارسون أكبر حركة نقديّة عرفها النّقد العربيّ الحديث. كما أرسى طه حسين قواعد مجّانيّة التّعليم الذي اعتبره كالماء والهواء، فزاد من شغف النّاس به وحبّهم الكبير له، فصار مثالًا يُحتذى به ويتطلّع الكثيرون للاقتداء به، حتى إنّ عوام النّاس باتوا يحلمون أن يكون أبناؤهم مثله، وهنا تبتدئ الحكاية والتي تتمثّل في دعاء الأب لابنه الصّغير جابر أن يمدّ الله في عمره حتى يراه مثل طه حسين، وهنا تطرح الأم سؤالًا ساذجًا: من يكون طه حسين؟



فيشرح لها الأب "ويذكّرها بأنّ طه حسين أصبح باشا، وأنّه ذهب إلى بلاد برّه، وتفوّق على أهلها في العلم والمعرفة، وأنّه أستاذ جامعي عظيم، وأنّه لذلك وغيره أصبح وزيرًا للتّعليم، وهو الذي أمر بأن يكون التّعليم كالماء والهواء للجميع، أي بالمجّان ودون مقابل. وكان طه حسين قد أصبح وزيرًا للمعارف في سنة 1950، حين كنتُ في السادسة من عمري"[1].

مرّت الأيام والصبيّ جابر يجتهد في دروسه حتّى تحقّق له جزء من حلم أبيه؛ حين أصبح طالبًا في الجامعة في قسم طه حسين، إلا أنّه أُصيب بالإحباط الكبير حين عرف أنّ عميد الأدب العربيّ لن يقوم بتدريسه، فتمنّى أنْ يلقاه يومًا ما؛ وما ذاك إلّا لأنّ جابرًا كان يعتبره "صنّاجة الفصاحة اللغوية كتابةً وإلقاء... عرفتُ ذلك من أحاديثه في الإذاعة، ومن كتبه التي كانت تتميّز بطلاوة أسلوبها وتفرُّده"[2]، وبخاصّة في كتابه "الأيام"، الذي يصفه بقوله: "وقد مسّتني (الأيام) وسحرتني إلى درجة قلبت مجرى حياتي رأسًا على عقب، فقد علّمتني أنّه لا شيء مستحيلًا مع الإرادة، ما ظلّ الإصرار موجودًا، والقدرة على مغالبة الدّنيا قائمة، فذلك هو الذي أحال فقر طه حسين إلى غنى، وعماه إلى بصيرة ترى ما لا يراه المبصرون، وجهله إلى معرفة لم يختزنها لنفسه، بل سعى إلى مشاركة الآخرين فيها... أمّا لغة الأيام فكانت أمرًا آخر، بدا لي أنّه إعجاز لغويّ ساحر"[3].

يؤكّد النصّ السابق إعجاب جابر بـ"طه حسين"؛ الذي حوّل عماهُ إلى نور وبصيرة لينير الطريق للآخرين بفكره المتّقد، وقدرته على الخروج من أسوار الجامعة الضيّقة إلى حدود المجتمع الأوسع، ليجري عليه التغييرات العمليّة التي تحفظ للعلم كرامته وهيبته، وهذا ما جعل

الدكتور جابر يفرد فصلًا كاملًا من سيرته بعنوان (ذكريات طه حسين)، وهو في ظنّي أمتع فصول الكتاب؛ لأنّه ينقل لنا شجونه السعيدة والحزينة حول عميد الأدب، والتي يؤكّد فيها إعجابه الشّديد به، إذ يقول: "عرفتُ كتب طه حسين منذ أن تفتّح وعيي على القراءة، وكان لكتابه (الأيام) تأثير السّحر في وجداني منذ مطلع الصّبا، فقد شدّني هذا الكتاب إلى طه حسين -عميد الأدب العربيّ- فقرّرتُ أنْ أكون مثله، وأخذتُ منذ ذلك الزّمن البعيد ألتهمُ كتبه واحدًا بعد الآخر، جامعًا بين تراثه الإبداعيّ ودراساته الفكريّة والأدبيّة. وكان طه حسين ملء السّمع والبصر في ذلك الوقت، فهو الذي حقّق مجّانيّة التّعليم التي أدخلت أمثالي من الفقراء إلى المدارس الحكوميّة، وهو الأستاذ الجامعيّ الذي يتشرّف كلّ مَن تتلمذ عليه بالانتساب إليه، وكاتب المقالات الجسورة.. وقد ظلّ محاربًا صلبًا، لا يكفّ عن دفاعه الحماسيّ عن العقلانيّة والعلم والاستنارة وأفكار التقدّم بوجهٍ عام في مواجهة رموز التخلّف التي ورثتها الثّقافة المصريّة والعربيّة من عصور الانحدار"[4].

يُعتبر اللقاء التّاريخيّ الذي جمع جابر عصفور بعميد الأدب العربيّ أهمّ ملمح في هذا الفصل، والذي رتّبت له الدكتورة سهير القلماوي، التي كانت معجبة بجابر وتعامله كما لو كان ابنًا جديدًا لها، "ودخلنا محراب العميد، أستاذتي أولًا وأنا وراءها، أكاد أرتجف من الرّهبة... قالت له: معي حفيد لك من تلامذتي يريد أن يلقاك، فهو مفتون بكتاباتك التي يحفظ بعضها عن ظهر قلب، فابتسم العميد ومدّ يده صوبي، فسلّمت عليه، وكدتُ أقبّل هاتين اليدين كما أفعل مع أبي ولكني ارتبكتُ، فسكت، وبادرني بالسؤال عن من أحبّ من الشّعراء، فقلتُ من فوري: أبا العلاء... ولم تتوقف أسئلته ولم تتوقّف أجوبتي التي كنتُ أنطقها بصوت مرتعش مليء بمهابة الحضور ولقاء الرجل العظيم الذي ظللتُ أحلم به... كلّ ما أذكره أنّه التفت إلى سهير القلماوي وقال لها:



جابر عصفور

تلميذك هذا قد يكون له إنجاز في النقد الأدبيّ، وابتسم ابتسامة حانية، كأنّها ابتسامة جدّ فرح بولادة حفيد جديد"(5).

يخبرنا جابر عصفور في نهاية هذا الفصل عن حالتين متقابلتين من أيام طه حسين الأخيرة، يروي في الأولى بأسى ومرارة الظروف الماديّة الصعبة التي عاشها العميد، وهذا ما جعلنا نتّفق "على أن نتبرّع جميعًا بالمكافآت الماليّة التي كانت مقدَّمة من الإذاعة إلى طه حسين... وقد شعرتُ بالمرارة التي لا أزال أشعر بها، وأنا أرى كبار الأدباء يعانون من قسوة الحياة في شيخوختهم أو مرضهم. وكنتُ ولا أزال مقتنعًا أنّ الدولة التي لا ترعى أدباءها الكبار ترتكب جريمة في حقّ الوطن وفي حقّ نفسها"(6)، وهو في ألمِه محقّ، وبخاصّة عندما يقارن حال الكاتب العربي في آخر حياته بالكاتب الغربيّ، الذي يلقى كلّ دعم ورعاية من دولته. أمّا الحالة الثانية فيوردها لنا بغبطة في جنازة العميد المهيبة، حيث "خرج جثمانه محمولًا على أكتاف أساتذة من حرم جامعة القاهرة، وكانت الصّدارة لحملة الأوسمة التي حصل عليها طه حسين في حياته. وفي الطّليعة الوزراء وكبار الكتّاب وأساتذة الجامعة وامتدّت الجنازة المهيبة التي لم أر مثلها لأحد من كبار أساتذة الجامعة إلى اليوم"(7).

ألّف الدكتور جابر عصفور عددًا من الكتب، أهمّها لديه كتاب "المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين"، الذي "ولا أزال أعتزّ بأنّ أولى جوائز الإنجاز الثقافيّ التي حصلتُ عليها في مصر، كانت عن كتابي عن نقده الذي جعلته بعنوان: (المرايا المتجاورة)، وأنَّ أولى الجوائز العربيّة التي نلتها كانت عن الكتاب نفسه"(8)، ولهذا ظلّ صدى هذا الكتاب يتردّد في كثير من دراسات وأبحاث جابر عصفور(9).

وبعد، يظلّ الدكتور طه حسين علمًا شامخًا من أعلام الأدب والثّقافة، تأثّرت به الأجيال التي عاصرته والتي جاءت بعده، ويكفي الدكتور جابر أنْ التقاه في لقاء تاريخيّ، وجلس على كرسيّه في الجامعة، ويكفينا أننا ازددنا معرفة وإعجابًا بعميد الأدب العربيّ من خلال هذه السيرة الجميلة، التي طافت وحلّقت بنا في دروب العلم والثّقافة في زمن كم أحببنا أن نحياه، لكنّنا عشناه ونعيشه دائمًا مع كتابات وسير أعلامه ■

الهوامش

(1) جابر عصفور: زمن جميل مضى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2010، ص22-21.

(2) المرجع السابق، ص199.

(3) المرجع السابق، ص144-143.

(4) المرجع السابق، ص289.

(5) المرجع السابق، ص294-293.

(6) المرجع السابق، ص295.

(7) المرجع السابق، ص296.

(8) المرجع السابق، ص297.

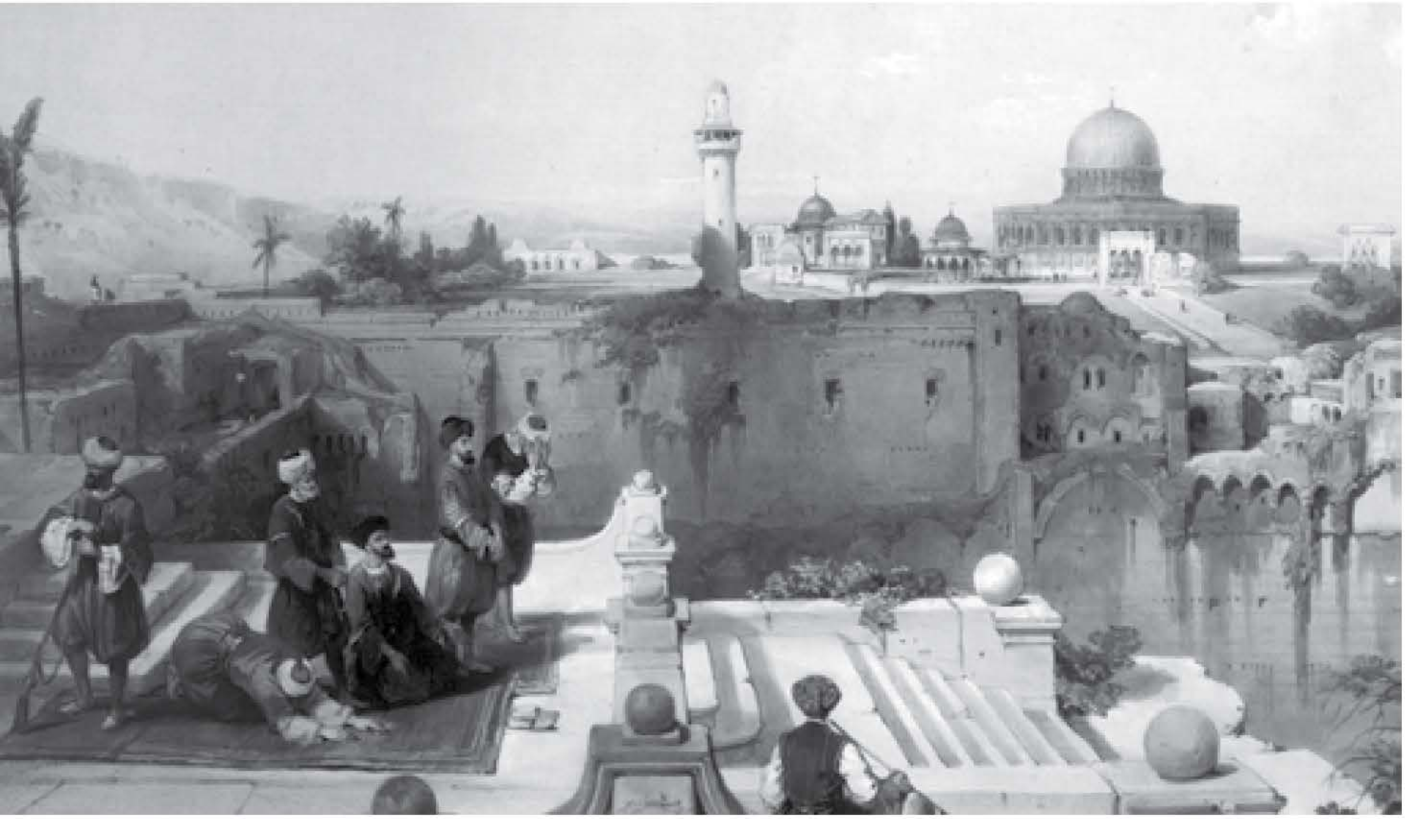
(9) انظر: مرآة الأدب: مدخل إلى نقد طه حسين، مجلة الفكر العربي، العدد 26، آذار 1982، ص168-146.

مصادر الحياة الثقافيّة
في القدس

د. إيهاب زاهر/ الأردن

ظَهَرَتْ عدَّة بحوث تاريخية وأدبية واجتماعية موثقة أحيانًا، من رحّالة ومؤرخين ومهتمين هدفت من خلالها إلى دراسة المجتمع المقدسي في العصر العثماني، ولا شك في أنَّ مصادر الحياة الثقافية والتعليمية في القدس إبان العصر العثماني (1917-1517) اعتمدت على الثقافة العربية الإسلامية بالدرجة الأولى، فمن ذلك كتب الأخبار والتراجم والرحلات، وكذلك كتب الفتاوى الشرعية الإسلامية، وقد وفَّرت سجلات المحاكم الشرعية التي كُتبت بالعربية مصدرًا محليًّا واسعًا ومباشرًا لدراسة مدينة القدس، وأعطت الباحثين القدرة على الاستفادة من وفرة المعلومات التي احتوتها سجلات محكمة القدس الشرعية، ويمكن عن طريقها رصد جوانب الحياة المختلفة من إدارية واقتصادية واجتماعية وتعليمية وثقافية، وهذا المصدر المحلي يسدُّ النقص في المادة التي تقدمها كتب التاريخ عادة، ويعطي تفاصيل دقيقة عن مظاهر الحياة اليومية والأماكن والجزيئات التي يغفلها عادة المؤرخون والرحالة الذين يقدمون الصورة من منظورهم الآني المحدد الزمن.

ويعدُّ الأرشيف العثماني في إستانبول من أهم المصادر في فهم الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية لمدينة القدس ودراستها، وأهمية هذه الوثائق تنبع من احتوائها الكثير من المعلومات عن القدس ومخططات الصهيونية للاستيلاء عليها منذ منتصف القرن التاسع عشر، فقد أولت الدولة العثمانية اهتمامًا كبيرًا بالوثائق والسجلات في عهد السلطان مصطفى في القرن الثامن عشر بإنشاء الخزينة الخاصة بالوثائق، ثم أنشئ الأرشيف أو خزينة الأوراق في عهد السلطان عبدالحميد، ويحتوي هذا الأرشيف على مئة مليون وثيقة عن الوطن العربي، وهناك خزانة خاصة بوثائق القدس وفلسطين في أواخر العصر



العثماني، وتؤكد هذه الوثائق أنَّ الدولة العثمانية وعلى رأسها السلطان عبد الحميدالثاني لم يفرِّطا بالقدس على الرغم من كل الضغوط التي مورست عليهما، وقد استفاد بعض الباحثين الأجانب من هذه الوثائق التي كتبت عن البلاد العربية وقاموا ببعض الدراسات المتعلقة بها كالباحث البريطاني "برنارد لويس" الذي كتب بعض البحوث في هذا الشأن منها: "الأرشيف العثماني كمصدر لتاريخ البلدان العربية" و"دراسات في التاريخ العثماني"، كما وضع "أوريل هايد" وهو باحث يهودي دراسة عن تاريخ فلسطين ضمَّنها نماذج من الفرمانات (المراسيم) العثمانية المتعلقة بفلسطين، وذلك في كتابه "فلسطين العثمانية 1552-1626" الذي صدر عام 1960.

كما تزودنا كتب الرحلات بمعلومات غزيرة ومهمة عن القدس في العهد العثماني فترصد لنا اهتمام المسلمين ببناء المساجد في القدس، وتنبِّه على موضوع الأوقاف الإسلامية التي لا يمكن التصرُّف بها، حتى تبقى المدينة المقدسة عربية إسلامية أبد الدهر، ثم تعطينا أهمية خاصة للحياة الاجتماعية وعلاقة سكان القدس ببعضهم بعضًا وظهور الطرائق الصوفية المختلفة، وارتباطها بعناصر السكان المحليين، وهذا الجانب يشير إلى استمرار الشخصية الثقافية- المميزة للمدينة

المقدسة، والتي شاركت فيها كل قطاعات الطوائف بدرجات متفاوتة.

وقد زار الرحالة التركي "أوليا جلبي" القدس عام 1670 فقال: "القدس بلد عظيمة، هواؤها عليل، وماؤها عذب، وسكانها نضار الوجوه. وفيها 240 مسجدًا، و7 دور للحديث و10 دور لتعليم القرآن، و40 مدرسة للبنين، و6 حمامات، و18 سبيلًا للماء وتكايا لسبعين طريقة إسلامية".

كما زار القدس العديد من الشخصيات العربية والعالمية مثل زيارة الشيخ عبدالغني النابلسي للقدس عام 1690، ورحالة إنكليزي اسمه "هنري مندريل" زار القدس في سنة 1696 في عيد الفصح وأعجب بها، كما زارها المؤرخ الفرنسي "غوستاف لوبون" وتحدث عنها مطولًا في كتابه "حضارة العرب" في سنة 1884.

وكان للزيارة المهمة التي قام بها الإمبراطور الألماني "غليوم الثاني" إلى القدس عام 1898 والتي دامت أحد عشر يومًا صداها في العالمين العربي والإسلامي؛ حيث زار كنيسة القيامة والمسجد الأقصى ودشن كنيسة ألمانية إنجيلية وقال: (إنَّ مجيئي إلى القدس الشريف لم يكن مبنيًّا على غايات سياسية، بل لأنني كنتُ أميل إلى زيارة هذه المدينة المقدسة التي مات فيها السيد المسيح، ثم قام وصعد إلى السماء).

وأكدت هذه الزيارة الصداقة الألمانية- العثمانية، وأكد الإمبراطور الألماني في خطبة له في دمشق "بأنه يُطمئن السلطان والثلاثمئة مليون مسلم أنهم سيجدون في إمبراطور ألمانيا صديقًا لهم



على الدوام"، ثم زار ضريح البطل صلاح الدين الأيوبي ووضع عليه إكليلًا من الزهور، وأمر بوضع مصباح من الفضة للضريح هدية له بوصفه أحد المعجبين إعجابًا بالغًا بالبطل المسلم.

وقد نشر عدد من الأوروبيين بحوثهم في كتب مستقلة أو في مجلة Palastine Exploration Found وفيها معلومات قيمة عن الأوضاع الثقافية في القدس.

ومن بين الكتابات الحديثة والعديدة التي وصفت مدينة القدس نجد كتب عارف العارف عن (القدس) والذي كان متمرسًا بخبرات المؤرخ

الموسوعيّة، وتقاليده الكتابيّة، فضلًا عن متابعة نتائج الدراسات التاريخية واللغوية والآثارية الحديثة نموذجًا لذلك.

وأيضًا كتاب "كارين أرمسترونج" (القدس مدينة واحدة- ثلاث عقائد) والتي عالجت فيه أهمية القدس السياسية والدينية والبنى الاجتماعية فيها. كما يعدُّ كتاب زياد المدني (مدينة القدس وجوارها خلال المدة 1800- 1820) من أهم الدراسات التي استفادت من المعلومات التي احتوتها سجلات محكمة القدس الشرعية.

وبعيدًا عن الدراسات الأكاديمية لا بد من أن نلقي الضوء على أثر التربية والتعليم كمصدر آخر في تطور الثقافة المقدسية لما في القدس من مؤسسات تعليمية تنهض بها كالمعاهد والمراكز التعليمية من مدراس وخوانق وربط وزوايا وفي مقدمتها المساجد، ولاسيّما المسجد الأقصى المبارك، وقبة الصخرة المشرفة، وبعد ذلك المؤسسات التعليمية الصوفية. وكانت القدس في العصر العثماني نقطة جذب ومركزًا ثقافيًّا مهمًّا لعدد كبير من العلماء والمدرِّسين وطلاب العلم ولاسيّما من سورية ومصر والمغرب العربي، وكانت تُدرَّس في هذه المراكز العلوم الشرعية وعلم الحديث والتفسير والقراءات المختلفة واللسانيات كالنحو والصرف واللغة والآداب العامة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ القدس لم تعرف قبل سنة 1869 الحياة التعليمية بالمعنى الحالي المعاصر لهذه الكلمة إلا بعد أن استجابت الدولة العثمانية للضغوط الأوروبية، فقامت بحركة إصلاحات على الصعيد التعليمي، وأنشأت (إدارة المعارف) والتي تسمح بافتتاح المدارس الحكومية والمدارس الإسلامية الخاصة، والمدارس الخاصة التبشيرية كمدراس الراهبات الفرنسيسكان واليونان ومدرسة يهودية للأشكناز.

ويمكن تصنيف أهم المعاهد والمدارس التعليمية في القدس في العصر العثماني إلى الفئات الآتية:

المساجد

يُعدُّ المسجد الأقصى من أهم المراكز التعليمية وأقدمها، إذ لم ينقطع التدريس فيه إلا خلال مدة احتلال الفرنجة للقدس من عام 1098 وحتى 1187م، كما كانت وظيفة التدريس فيه مقتصرة في الغالب على عائلات معيَّنة يتوارثها الأبناء عن الآباء، أمّا مصادر الإنفاق على المدرِّسين في المسجد الأقصى فقد كانت متنوعة منها الصرة الروميّة (العثمانيون)، والصرة المصرية، والمساعدات العينيّة المقدمة من أوقاف خاصكي سلطان، ومن المال الخاص للسلطان العثماني.

وقد درَّس في المسجد الأقصى كبار العلماء والذين كان لهم باع طويل في تدريس القرآن الكريم والتفسير كصالح أفندي الشهير بابن قاضي السلط، وخليل عبداللطيف الشهابين وعبدالرحمن المبارك، وكذلك محمد أفندي ابن المرحوم أحمد أفندي الذي تولى وظيفة قراءة صحيح البخاري، وعمران الخزرجي الذي تولى

قراءة القرآن بمسجد الصخرة المشرفة.

وكان المسجد الأقصى محط اهتمام السلاطين العثمانيين، فقد أُعيد ترميم قبة الصخرة بواسطة السلطان محمد الثالث عام 1597م، والسلطان أحمد الأول عام 1603م، والسلطان مصطفى الأول عام 1617م. فعندما زار الرحالة التركي "أوليا الجلبي" القدس عام 1648م سحرته القلعة والحرم. فقد وجد أنَّ هناك ثمانمئة إمام وواعظ يعملون في الحرم والمدارس المجاورة ويتقاضون مرتبات، وأيضًا كان هناك خمسون مؤذنًا وعدد كبير من مرتلي القرآن.

ونستطيع القول: إنَّ المسجد الأقصى كان مركزًا للإشعاع الثقافي والعلمي، حيث كانت حلقات العلم والدراسة متاحة للكبار والصغار تنعقد في شتى جوانبه، ولم تكن مهمته فقط تقتصر على إقامة الصلوات والشعائر الدينية، بل كان الأقصى يحفل بالنشاطات السياسية والاجتماعية.

ولم يقتصر التدريس في المساجد على مسجدي الأقصى والصخرة، بل امتد إلى مساجد أخرى مثل مسجد سنان باشا الذي درَّس فيه فضل الدين آغا العسلي، وإلى الكتاتيب التي كانت تقام بالقرب من المساجد، أو في منزل الشيخ المعلم، ويبدأ الطفل في سن مبكرة إذ يتعلم القرآن والقراءة والكتابة والحساب، وكان يُطلق على المعلم في الكتاتيب لقب الشيخ أو المؤدِّب وعندما ينتهي الطالب من دراسته في الكتَّاب كانت تُقام له حفلة تنشد فيها المدائح النبوية مع وليمة غداء أو عشاء بهذه المناسبة.

المدارس الدينيّة

ارتبط إنشاء المدارس في القدس بأسباب دينية وسياسية، فقد ازداد الإقبال على إنشاء المدارس لتعليم المذاهب السنية، ولتقرب السلاطين من الرعية لنيل رضاهم. في منتصف القرن الثامن عشر كان عدد العلماء في القدس أكبر من عددهم في القرن السابع عشر، لكن المدارس أخذت في التدهور السريع، فلم يبق هناك سوى خمس وثلاثين مدرسة، نظرًا إلى الوضع الاقتصادي المتدهور وفقر المدينة وقلة واردات الأوقاف المخصصة للإنفاق عليها، ومن المدارس التي تلاشت لهذه الأسباب المدرسة التنكزية التي استخدمت محكمة القدس مبانيها مقرًا لها.

وكانت المدارس داخلية، تتكون عادة من طابقين يخصَّص الطابق الأول للتدريس في حين يخصَّص الطابق الثاني لسكن الطلاب والمدرِّسين، وتُعدُّ وظيفة شيخ المدرسة من أرفع الوظائف إذ كان يختار لها أحد كبار العلماء ذوي السمعة الطيبة وكان يُخاطب بأجلّ الألقاب العلمية مثل (عمدة السادات الفخام) و(حدوثة العلم) السلطانيّة مثل عمدة السادات الفخام جارالله أفندي الذي عُيِّن في وظيفة المشيخة في المدرسة الموصلية.

أمَّا الوظائف الإدارية في المدارس فهي متعددة يأتي على رأسها وظيفة الناظر أو المدير العام للمدرسة، وأهم واجباته إدارة شؤونها ويختار من بين العلماء القادرين على التدريس، فالناظر كان أحيانًا يتولى مشيخة المدرسة فضلًا عن الإدارة، ومن هؤلاء بالقدس علم الدين العلمي الذي

تولى مشيخة المدرسة المنجكية. أما الوظائف الإدارية الأخرى فهي الإمام والمؤذن والسقّا والفرّاش والشغّال والبوّاب والكنّاس.

وكان من أهمّ المدارس الدينية في القدس المدرسة الباسطية التي أوقفها القاضي زين عبدالباسط بن خليل الدمشقي، والمدرسة الحمراء التي تولى مشيختها أسرة العلمي، والمدرسة الصلاحية والتي تعدّ من أهم مدارس القدس وأقدمها، فقد بنيت في عهد السلطان صلاح الدين والتي تنسب إليه وتقع بالقرب من باب الأسباط بالقدس، وقد تنوّعت العلوم الدينية التي كانت تُدّرس في هذه المدرسة كالقرآن الكريم والحديث الشريف والفقه.

أدّت المدرسة الصلاحية خدمات جليلة للعلم وطلابه، إذ درس فيها عدد كبير من طلاب العلم الذين وفدوا إليها من أقاليم ومدن شتى، ودرسوا على شيوخها الذين تمتعوا بمكانة علمية مرموقة، فقصدهم طلاب العلم ونهلوا من علمهم الذي اشتهروا به في الآفاق.

كما كان بالقدس أنواع من المؤسسات التعليمية الصوفية كالخوانق والربط والزوايا وهي بمنزلة مدارس تدرَّس فيها أصول الصوفية؛ وهي نوع من الحياة الروحية نشأت في صدر الإسلام اختلطت فيها ألوان الرياضة ومجاهدة النفس والفلسفة الروحية، وقد شجَّع العثمانيون الطرائق الصوفية، وأصبحت المناطق المجاورة للحرم مليئة بالمتصوفين، كما برزت عائلات مقدسية عُرفت بتصوفها، مثل عائلتي العلمي والدجاني، وكانت أهم الطرائق الصوفية في القدس المولوية والنقشبندية والخلوتية وكان لها أتباع وزوايا وتكايا، وقد اقتصرت المؤسسات التعليمية كما أسلفنا على ثلاثة أنواع من المدارس وهي الخوانق والربط والزوايا.

وكانت أول (خانقاه) -وهي كلمة فارسية وتعني مكان عبادة المتصوف- تنشأ في القدس هي الخانقاه الصلاحية قرب كنيسة القيامة، وكان لها دور في الحياة العلمية في القدس حيث قرأ فيها المتصوفة القرآن وقام بالتدريس فيها مشايخ الصوفية الذين يعيَّنون من السلطان العثماني.

أما الرُبط فقد استخدمها المتصوفون في القدس مكانًا للجهاد ضد النفس، كما اتخذوها أماكن للمطالعة والكتابة بسبب وجود المكتبات فيها. ومن أهم ربط القدس الرباط المنصوري الذي أنشأه الملك المنصور قلاوون عام 1282، ورباط الأمير بيرم جاويش الذي أنشأه في عام 1540 في عهد السلطان سليمان القانوني، أما الزوايا فقد كانت تقام فيها الأذكار وكان لها مغزى اجتماعي حيث يلتقي فيها أبناء البلد الواحد ممَّن كانوا في القدس كالمغاربة والهنود وغيرهم.

وأهم الزوايا الزاوية البسطامية في حارة المشارقة والزاوية النقشبندية عند باب الغوانمة، والزاوية القادرية نسبة لمؤسسها عبدالقادر الجيلاني.

كما أقيمت عدة قباب تذكارية في مدينة القدس أغلبها داخل الحرم الشريف ووظفت في بعض الأغراض الثقافية والتعليمية؛ ومن أهمها قبة المعراج، والقبة النحوية، وقبة سليمان، وقبة الأرواح، وقبة الخضر، وقبة يوسف ■

ظاهرة الاقتراض اللغوي

محمد بنعلي/ المغرب

تُعْتَبَرُ اللُّغة أهمّ إرث مشترك بين الحضارات والأمم والشعوب، ولا يُعقل أن يحدث تبادل حضاري دون أن يحدث تبادل لغوي، ولهذا، فإنَّنا لا نجد معجمًا متكاملًا تخلو مفرداتُه وأساليبُه من مظاهر الاقتراض والتطوُّر، بما يتضمّنه من معرب ودخيل ومُولَّد ومحدَث... ولا يفوتنا أن نشير إلى أنَّ اللغة تتطوَّر باستمرار، وهذا التطور يلحق المعنَى والمبنَى والأسلوب والقواعد المتصلة بوظيفة الكلمة وتركيب الجملة. ثم إنَّ اللغة تتأثر باللغات الأخرى وتؤثر فيها، وهو ما يُطلق عليه "الاقتراض اللغوي". وقد تأثرت اللغة العربية، في القديم، ببعض اللغات المجاورة، مثل: الفارسية، والحبشية، والرومانية، كما تأثرت، في العصر الحديث، بلغة المستعمر وأثَّرت فيها، في الفترات التي خضع فيها الوطن العربي للاستعمار الإنجليزي والفرنسي بصفة خاصة.

وهذا التبادل اللغوي لا يعيب اللغات، بل بالعكس فقد غدت كل لغة مُزدانة بمفردات من لغات أخرى، وعلى الرغم من كون الاقتراض اللغوي ظاهرة لغوية عالميّة لا تكاد تستغني عنها لغة أيّ أمّة إلا أنّ ثمّة مخاطر عدة تنجم عن هذه الظاهرة.

ومفهوم الاقتراض في اللغة مداره على الإعطاء والأخذ والتبادل. أمّا في الاصطلاح فمعناه أن يضمّ متحدِّثوا لغة ما كلمات من لغة أخرى في قاموس لغتهم تلقائيًّا، وأن يستمر استعمال هذه الكلمة المقترضة لتصبح كلمة متواترة في اللهجة أو اللغة الجديدة. هذا في ما يخص جميع اللغات، أمّا في اللغة العربية فقد عرَّفه محمود فهمي حجازي في كتابه "اللغة العربية عبر القرون" بأنه: دخول ألفاظ غير عربية إلى اللغة العربية، وهو ما يعرف عند بعض اللغويين بكلمة التعريب. وفي هذا المقام لا بدَّ أن نذكر بأنَّ الاقتراض اللغوي ظاهرة قديمة شغلت العرب منذ ظهور الإسلام

وما زالت تشغلهم إلى اليوم، إلا أنَّ نظرة القدماء لها اختلفت عن نظرة المحدثين، فقد نظر إليها معظم القدماء من خلال النظرة المعيارية التي أدَّت إلى اتخاذ مواقف متباينة، وانقسموا نتيجة ذلك إلى فريقين:

الفريق الأول: أجاز ما عُرِّب في الجاهلية وصدر الإسلام، وخوفًا من تفشي الكلمات الأعجميّة عدّوا كل ما عُرِّب بعد ظهور الإسلام مولدًا عاميًّا، وحجتهم في ذلك أنَّ التعريب مقصور على العرب أنفسهم اعتقادًا منهم أنَّ هذه المرحلة هي مرحلة نقاوة العربية وفصاحتها.

الفريق الثاني: وهو اتجاه القياسيين الذين أجازوا الإلحاق، وحجتهم في ذلك أنَّ العرب أدخلوا في كلامهم الألفاظ الأعجميّة كثيرًا؛ سواء أكانت على بناء كلامهم أو لم تكن، فكذلك جوّزوا إدخال هذه الكلمات المصنوعة في كلامهم، وحكَم بعض علماء اللغة بضرورة جعل المعربات على أبنية كلام العرب، ولم يشترط ذلك آخرون ومنهم سيبويه وابن سيده والخفاجي وغيرهم.

أمّا مواقف المعاصرين فإنها تعدَّدت وتباينت تجاه ظاهرة الاقتراض في العربية، فكانت القضية مرتبطة بجوهر اللغة وفلسفتها عند فريق، ومنها ما يتعلق بالشخصية القومية ومسايرة العصر وتقنيته عند فريق آخر، ثم هي دواع وظيفيّة وطبيعة العمل الخاص عند فريق ثالث، فانقسموا باتجاهاتهم إلى ثلاث فرق هي:



أوَّلها هم الذين ذهبوا إلى عدم جواز التعريب، وقالوا إنه يجب علينا أن نسد حاجاتنا إلى المفردات بطرق أخرى؛ كالاشتقاق، والنحت، والإبدال، إلى جانب ما في بطون المعاجم وإن كان مهملًا أو حوشيًا.

وثانيها مَن ذهبوا إلى وجوب تعريب الألفاظ الأعجمية كيفما اتفق، ثم استعمالها من غير مراعاة لقوانين التعريب التي وضعها علماء اللغة القدماء ودون أي قيد أو شرط، بسبب كثرة ما تزودنا به الحضارة الغربية من أسماء كثيرة للآلات والمخترعات، وغير ذلك.

أما ثالثها فهم الذين أجازوا الاستعانة بالتعريب والاقتراض لسد حاجة العربية إلى المفردات، بشرط ألا يعد هذا المعرَّب أصلًا من أصول اللغة. فإذا كان قد دخل في اللغة العربية بعض ألفاظ أعجمية كالفارسية والرومية وغيرها، فقد نبَّه أسلافنا العرب عليها، وهذه دعوة صريحة إلى الوقوف عند حد الكلمات التي عرَّبها أسلافنا العرب، ونبَّهوا عليها، بمعنى أنها ألفاظ سماعية نحفظها ولا نقيس عليها.

وإذا كان الاقتراض اللغوي يؤدي إلى زيادة الثروة اللفظية للغة من اللغات، فإنه في الوقت نفسه سبب من أسباب موت بعض كلمات اللغة الأصلية، فإذا شاعت بعض الكلمات المقترضة بسبب كثرة الاستعمال فإنه يقل استعمال مقابلها من كلمات اللغة الأصلية حتى ينتهي بها المطاف إلى موتها أو هجرها، ومن أمثلة ذلك في اللغة العربية: استعمال العرب لكلمة "الإبريق" بدلًا من"التامورة"، و"التوت" بدلًا من "الفِرصاد"، و"الياسمين" بدلًا من "السَمسَق"، و"الكُزبَرَة" بدلًا من "التَقدة"، و"الخيار" بدلًا من "القتد"، و"الباذنجان" بدلًا من "الحدج"... فهذه الكلمات العربية الأصيلة ليس لها استخدام اليوم في العربية المعاصرة، فهي كلمات مماتة أو مهجورة حلَّ محلها هذه الكلمات المعرَّبة أو المقترضة.

وإذا كانت اللغة تجدد تراثها اللفظي فيزداد مخزونها اللغوي، فإنها في الوقت نفسه تواجه نقصانًا أو فقدًا لبعض مفرداتها، وهي ظاهرة لا تخلو منها لغة من اللغات، وهي نسبيّة تتفاوت من لغة إلى أخرى، ومن عصر لآخر، وهذه الظاهرة تمّ التعبير عنها بمصطلحات مختلفة، فقد عبَّر عنها لغويونا القدامى بالمصطلحات الآتية: "المنكر" و"المتروك" و"المجهول" و"لغة مرغوب عنها" و"الممات" وعبَّر عنها اللغويون المعاصرون بمصطلح "انقراض الكلمات" و"المهجور" (Obsolète).

ولا يقتصر موت اللغة على اللغة الأصليّة حسب، وإنَّما قد ينال الألفاظ المعرَّبة أو المقترضة الموت والاندثار، ولذلك بقي قسم كبير من الألفاظ المعرَّبة التي دخلت في عصر ما قبل الإسلام لفترة قصيرة ولم تعُد مستخدمة في ما بعد إلى درجة أنَّ فقهاء في قرون متأخرة من الذين اجتهدوا في شرح القصائد القديمة وجدوا غالبًا صعوبة في التعرُّف على معاني وأصل تلك الألفاظ المعرَّبة. وفي الوقت الحاضر هناك ألفاظ مقترضة تبقى سطحيّة، فهي لا ترفض ولا تهضم ويبقى

طابعها الأجنبي موجودًا مثل أسماء الملبوسات والحلي وكلمات الموضة، فمثل هذه الكلمات تدخل بخجل وتختفي مع اختفاء الموضة.
فاللغة إذن تُقرض وتَقترض وتلك علامات حياتها، فاللفظ المقترض لا ينتظر تقنينًا أو حكمًا مسبقًا ليدخل اللغة، بل تفرضه الحاجة ويدعمه الاستعمال ويستجيب لحاجة المحل، فإذا كان المحل شاغرًا فإنَّ اللفظ المقترض يندرج في اللغة دون عراقيل كبيرة، وهذا شأن المصطلح العلمي بالدرجة الأولى، لأنَّ المفهوم الجديد أو الاختراع الجديد أو الدواء الجديد يجد موضعه في اللغة المستقبِلة بيسر، وإن لم يكن المحلّ شاغرًا وكان عامرًا بلفظ أصيل يتعايش اللفظان الأصيل والدخيل، ويكون الاستعمال هو الحكم وهو الذي يقرِّر لمن يُكتب البقاء كلفظ "المِسْحَاة" ولفظ "بال" فالاستعمال غلب "بال" على لفظ "مسحاة" لخفَّته، قال الجاحظ: "وكذلك أهل الكوفة فإنهم يسمون المسحاة: بال، وبال بالفارسية".
ومن سلبيّات الاقتراض كذلك، بالإضافة إلى موت الألفاظ، ضياع القيمة التعبيريّة للجذر العربي، وتغيير البنية الصوتية العربية بإدخال أصوات غريبة عنها، وإرباك المعجميّة العربيّة، وغموض معنى المقتَرض في معاجمنا، وصعوبة ضبط اللفظ المعَرَّب، وخرق القواعد الصرفية العربية، وتضييع خصائص اللغة العربية.
هذا وتجدر الإشارة إلى أنَّ الاستعمال غلّب المرادف العربي وضعّف المقترض عن منافسته، فمن ذلك مثلًا ألفاظ: "البُوصِي" و"الجَرْدَقَة" و"القيروان" و"السَجَنْجِيل" و"المُوزَج" و"القُومَس" فغابت هذه المفردات لضعفها عن منافسة نظائرها العربية وهي السفينة والرغيف والجماعة من الخيل والمرآة والخَلَف والأمير.
ممّا لا شك فيه أنَّ الاقتراض اللغوي من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية ساهم في تكوين الكثير من المصطلحات وتنميتها في العديد من صنوف العلم، فاقتراض الألفاظ عمل يقوم به الأفراد كما تقوم به الجماعات، وفي العصور الحديثة قد تقوم به أيضًا الهيئات العلمية كالمجامع اللغوية وأمثالها، كما أنَّ للاقتراض اللغوي دوافع وأسباب متعددة منها ما يكون فرديًّا ثم ما يلبث أن يصبح جماعيًّا. وممّا يجب التأكيد عليه هو أنَّ الاقتراض اللغوي أدّى إلى دخول المئات وربَّما الآلاف من الكلمات الأجنبية إلى اللغة العربية، حيث تنوَّعت تلك الألفاظ بين علميّة تتعلق بالتقنية وغيرها من العلوم التطبيقية الأخرى كالكومبيوتر، التلفزيون، الموبايل، الديسك، الإنترنيت، الويب، التليفون، وغيرها... وبين ألفاظ ترتبط بالعلوم الإنسانيّة مثل كلمات الديمقراطية، الكونفدرالية، الفيدرالية، الميتافيزيقيا، الفولكلور... ولا شك أنَّ هذا الكم الكبير من المفردات المقترضة يساهم في تنمية المصطلحات وزيادة كلمات اللغة، ولكنها تبقى ألفاظًا دخيلة تحتاج للتعريب حتى لا تعاني الأمة من التغريب في لغتها وثقافتها، وحتى لا يكون ظاهرنا عربي وباطننا غربي ■

منهجُ جمْعِ العربيّة الفصحى كان عشوائيًّا ومنهجُ وَضْعِ النحْو العربيّ كان في بعض مسائله اعتباطيًّا

د. عوْدةُ الله منيع القيْسي/ الأردن

سنتناول هذا الموضوع بالدراسة في ثلاثة عناوين، هي:

- منهج جمْع اللغة كان عشوائيًّا.
- منهج وَضْع بعض مسائل نحوها كان اعتباطيًّا.
- الجُمل في لغتنا أكثرها تحليليّة، بسبب انتظامها بحركات إعراب، وأقلها وصفيّة، لأنَّ الوصفي لم ينتظم بحركات إعراب، وإن كان محرّك الأواخر، اطّرادًا للنسق، ولكن لا تقوم على حركات إعراب.

وهذه الموضوعات الثلاثة متداخلة.. لا تُفهم فلسفة النحو دون عرضها معًا.

منهجُ جمعِ العربيّةِ الفصحى كان عشوائيًّا

عندما شعر أصحاب الموهبة في الفصاحة، قُبَيل نهاية القرن الهجري الأول، أنَّ المجتمعات المدنيّة دخل لغتها بعض اللَّحن، لاختلاط الأعاجم بالعرب، رأوْا أن يجمعوا الفصحى من البادية، لفصاحتها. ولكنَّ الجمع لم يكن منهجيًّا، وإنَّما كان عشوائيًّا؛ إذْ لم يقم على خطة مدروسة، فكان المتطوعون (الذي لم تدعمهم الحكومات) يذهبون فرادى إلى البادية، ونظرًا لظروف البادية القاسية لم يُجـمَعْ من اللغة في زمن الخليل وسيبَوَيْه أكثر من 90%، والباقي ظلّ متفرقًّا في لهجات القبائل إلى اليوم[1].

وإنَّ اللغويين والنحويين رأوْا بانتشار الخواطر، لا بالاتفاق الجمْعيّ، أنْ يجمعوا اللغة من سبع قبائل لأنَّها أفصح القبائل العربية في شمال الجزيرة العربية. فكان منهجهم هذا يلامسه الخطأ، ورُؤيتُهم لا تحقق الصواب. إذ جمعوا كلَ ما وصلت إليه أيديهم من لغة هذه القبائل السبع، وجعلوا هذه الحصيلة الركاميّة هي التي يُبنى عليها نحْو اللغة وصرفها.. وهذا مفصَّل في أحد كتبي[2].

التكلُّف والاعتباطيّة في وضْع النَّحْو

ومن هذا الجمع العشوائي جاء وضْع النحو، فكان من جرّاء ذلك الانحراف في تفهُّم بعض ظواهر العربية، الذي أدّى إلى انحراف بعض حركات الإعراب، لأنَّ القائمين على جمع اللغة ووضع نحوها لم يُفرِّقوا بين الجمل التحليليّة، والجمل الوصفيّة. فالنوع الأول من الجمل له حركات إعراب، لأنه يقوم على "عوامل"، أمّا النوع الثاني فهو لا يقوم على حركات إعراب، وإنَّما حركاتُه جاءت اطّرادًا للنسق العام لأنه ليس لمثل هذا النوع "عوامل"؛ ومن ذلك -على سبيل المثال- قول المتنبي: (فما ينفعُ الأُسْدَ الحياءُ من الطوى) كان له إعراب لأنَّ لتركيبه عوامل- مثلًا: الفعل المضارع "ينفع " أدّى إلى الفاعلية في"الحياءُ" المتأخر في اللفظ، والحياءُ.. فاعلٌ، وهو عمل المفعولية في "الأسدَ" وهو متقدم في الترتيب اللفظي. أمّا إذا قلت: (ما أعظمَ اللهَ، أن يُدني على شحطٍ/ من دارهُ الحَزنُ ممّن دارُهُ صُولُ)، فإنَّ (ما أعظمَ اللهَ) ليس لحركاتها إعراب على التحقيق، وإنَّما تكلّف لها النحاةُ إعرابًا مع أنها لا تقوم على عوامل، خلافًا للجملة الأولى، لأنهم لم يُفرِّقوا بين الجمل التحليلية والجمل الوصفية. ولكنّ هذا التفريق جاء به عالمان معاصران من الغرب، هما: "دي سوسير" الذي قرر بأنَّ اللغات وصفيةٌ، و"نعيم تشومسكي" الذي قرَّر بأنَّ اللغات تحليليّة.. ولكنَّ كليْهما لم يُصبْ كامل الحقيقة، لأنَّ اللغات كلها فيها جمل تحليلية وجمل وصفية.. بْيدَ أنَّ الجمل التحليلية قليلة في اللغات كلّها ما عدا العربية، لأنها -ما عدا العربية- لا تقوم أواخر الكلمات فيها على حركات إعراب، والعكس صحيح، وهو أنَّ اللغات كلها تكثر فيها الجمل الوصفيّة ما عدا العربية التي تقلّ فيها الجمل الوصفية، لأنَّ العربية في معظمها لغةٌ مُعْرَبةٌ. ولأنَّنا أُمّةٌ تعيش على التقليد، فالنحاة العرب المعاصرون بعضهم تبع "سوسير" فاعتبر العربية وصفية، وبعضهم تبع "تشومسكي" فاعتبر العربية تحليلية.. وكلا الفريقيْن قلّد فأخطأ، لأنَّ العربية كما وصفناها آنفًا...

الفروق بين اللهجات

وتجاوُبًا مع الظروف المتباينة بين قبيلة وأخرى، اختلفت بعضُ الكلمات بين لهجة وأخرى بين ألفاظ مأنوسة، وألفاظ غريبة، ورافق ذلك أن نشأ تحويرٌ- لهجِيٌّ يختلف من قبيلة لأخرى في قليل من حركات أواخر الكلمات.. وكان اختلاف الحركات الإعرابيّة هذه خطيرٌ جدًّا؛ لأنَّ اللغة الواحدة التي يُراد لها الديمومة يجب أن يكون لها نظامٌ نحويٌّ واحدٌ. ولذا، لم يكُنْ اللغويون والنحويون مقيّدين بكل ما قام بهذه اللهجات، ممّا يضرُّ بقيام لغة واحدة ذات نظام واحد.

لو كان الجمْعُ مدروسًا ومتبصرًا

ولو كان الجمع مدروسًا ومتبصرًا لاختلفت النتيجة، لأنَّ الجمع المدروس يوجب رصْدَ ما هو متوعّر، وما اختلفت حركة آخره عن لهجة قريش،

أو عن نسق القرآن الكريم.. لرصده للدراسة الاجتماعية التي تبيّن ما طرأ على كلّ قبيلة من اعتدال أو انحراف نفسيّ وفكريّ واجتماعيّ، وكلُّ ذلك لا علاقة له باللغة التي يُفترض أن تكون ذات نظامٍ لُغويّ ونحْويّ واحد، فكلّ لغة عظيمة لا بُدّ من أن تكون ذات نظامٍ واحدٍ؛ نحْويّ ولغويّ: يتكاثر، ولكن لا يتعارض...

بَيْدَ أنَّ عشوائيّة جمْعِ اللغة خلّفت اضطرابًا كبيرًا في النحْو، إلى جانب الاضطراب الذي جاء من عدم تفهُّمهم للفرق بين الجمل التحليلية، والجمل الوصفية!! هذا الاضطراب جعل النحاة يلجأون إلى تعليلات هي تبريرات ذهنيّة لا عقلانية، يصدق عليها قولُ شاعرٍ متظرّف:

ترنو بطرفٍ فاترٍ فاتنٍ
أضعفَ من حُجّةِ نحْويٍّ

مثَلٌ على اضطراب علل النّحاة

القرشيون يقولون: (ليس الطيبُ إلا المسكَ)، يضمّون آخر "الطيب" باعتبارها اسم ليس مرفوعًا، ويفتحون آخر "المسك" باعتبار الكلمة خبر ليس منصوبًا.. أمّا بنو تميم فيرفعون آخرالطيب، وآخر المسك!! ولم يُدركْ اللغويون والنحويون أنّ هذا انحراف في لهجة تميم أدَّت إليه ظروف.. وليست اللغة الموحّدة مُلْزمةً بقبول هذا الانحراف.. لأنَّ أُمّ اللهجات السبع هي لهجةُ قريش، لأنَّ مكّةَ المكرمة كانت مركز الحجّ والتجارة، وتناشد الأشعار، وفيها تبدو الفصحى في أثوابها القُشُبِ. ولذلك، كان واجب النحاة أن يطرحوا كلّ حركات إعراب أيّ قبيلة تخالف حركات إعراب قريش، أو حركات إعراب القرآن... وبهذا يُلغى إعراب بني تميم، وغير بني تميم ممّا يخالف اطّراد الحركة على التركيب الواحد، وبذلك تكون اللغة ذاتَ نظامٍ واحد، فيسهل تعلُّمُها نحْوًا وصرفًا وكلمات[3].

النتيجـة

اللهجات السبعُ التي جمع اللغويون والنحويون منها اللغة الفصحى ليست ذاتَ قدسيّة، ولذا.. لا يؤخذ منها إلا ما يُكوّن نظامًا لغويًّا ونحويًّا واحدًا، يُعطي اللغةَ فرصةَ الخلود، ويُسهّل على الناس التخاطب والتعبير عن المشاعر والأفكار بها، ويسهِّل عليهم تفهُّم القرآن الكريم بها.

وهذا يدعونا إلى توصية تقوم على تكوين فريق من جميع البلاد العربية مقتنع بهذه الرؤية، ويأخذ بهذا المنهج؛ ليُعيدَ للغة الفصحى صفاءها ونقاءها واتِّساقها على نظام واحد، لا خلل فيه ■

الهوامش:

(1) و(2) انظر كتابي "رؤى نحوية وصرفية تجديدية"، ج2/ 52-20.

(3) انظر الكتاب نفسه، ج3/ -105 133.

تكييف الرواية للمسرح

عواد علي/ العراق

غالبًا ما يَستخدم الكتّاب العرب مصطلح "الإعداد" مقابلًا للمصطلح الإنجليزي (Adaptation)، في حين أرى أنَّ ترجمته إلى "التكييف"، بمعنى المواءمة، أكثر دقةً، وهو شكل من أشكال الكتابة لا يقتصر على فن معيَّن، أو أدب معيَّن، بل يطال كل الفنون والآداب، وقد شاع في العصر الحديث مع تداخل الفنون، وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، ومع تطور الإمكانات الفنية التي أتاحتها التكنولوجيا الحديثة. أمّا تاريخ ظهور "التكييف" فإنه قديم قدم الإبداع، كما يتمثّل في تكييف كتّاب المسرح الإغريقي ملاحم هوميروس إلى مسرحيات، على الرغم من أنَّ التعبير لم يظهر إلاّ مؤخرًا. ويُعدّ النص المسرحي المكيّف عن نص روائي إعادة إنتاج، بحسب نظرية التناص، لأنَّ الأول قالب آخر للنص الثاني السابق عليه أو المعاصر له، أو إنه امتصاص وتحويل وتشرُّب للنص الثاني، بتعبير "جوليا كرستيفا"، وقد جرى تحويله من فضائه السردي إلى فضاء حواري درامي، أو ربما إيمائي أو حركي أو راقص، عبر اشتغال دراماتورجي، يقوم على الفعل الآني المباشر للشخصيات دون وسيط أو سارد، ويحيا حياةً أخرى، بتعبير "جيرار جينيت".

إلى جانب "الإعداد" يُستخدم أحيانًا مصطلح "الاقتباس"، فيُقال مثلًا: "المسرحية مقتبسة من الرواية الفلانية"، وهو استخدام قاصر لا يعني تحويل الرواية من نص سردي إلى نص مسرحي، بل قد يُراد به أنَّ الفكرة الرئيسة للنص المسرحي مأخوذة عن الرواية الفلانية. وثمة أيضًا مصطلح "مسرَحَة الرواية"، ويُقصد به تكييف الرواية للمسرح. لكن مصطلح "المسرَحَة" ما يزال حتى اليوم يثير التباسًا، أو عصيًّا على التعريف، كما يقول "باتريس بافيس" في قاموسه المسرحي، فهو يتحمّل توصيفات متعددةً من خلال أشكال

تمظهره في العروض المسرحية اليوم.
انطلاقًا من ذلك، نعتقد بأنَّ المقالات والأبحاث والدراسات التي ركّزت على تجارب تكييف الرواية إلى نص مسرحي، بوصفها عملية "مسرَحَة"، في المسرح العربي لم تأخذ بنظر الاعتبار إشكالية مفهوم "المسرَحَة"، ولا تأكيد "ماري إلياس" على ارتباط "المسرَحَة" بما هو مشهدي ولا علاقة لها بالنص.

إن التكييف الناجح والماهر لأي رواية إلى نص مسرحي ينبغي، بحسب اعتقادنا، أن يشعرنا بانقطاع حبل السرة بين الخطابين الإبداعيين، على مستوى البناء الفني، فلا نعود نقرأ النص، أو نشاهده مُخرَجًا على الخشبة، وذهننا منصرف إلى الرواية، إن كنّا قد قرأناها، لأنَّ ذلك يفسد جمالية التلقي. لكن في حال القراءة النقدية للنص أو العرض لا بدّ من إجراء مقارنة، على الصعيدين البنائي والدلالي، بين الخطابين، المكيَّف والمكيَّف عنه، أو مرجعيته، أو البحث في العلاقة الحوارية الناشئة بين النصّ اللاحق والنصّ السابق، بتعبير "تودوروف".

تحتاج عملية التكييف إلى معرفة عميقة بالخشبة وخصائصها واشتراطاتها، وتكمن أهميتها، لكلا النوعين الإبداعيين، في أنها تسهم في تقريب الفن الروائي، الذي يشهد انفجارًا إنتاجيًّا في العالم، إلى شرائح اجتماعية غير معنيّة، أو قليلة العناية به، وتؤدي دورًا في الترويج له، فضلًا عمّا تشكّله العوالم الروائية من مصدر إثراء للمسرح، بما تنطوي عليه من أحداث وشخصيات ورؤى وهواجس إنسانية، فردية وجمعية، شديدة الالتصاق بالواقع والحياة. لكن على الرغم من ذلك فإنَّ عملية التكييف ذات خطورة كبيرة على الفن الروائي إذا تصدى لها أشخاص طارئون يفتقرون إلى الموهبة أو الكفاءة المسرحية العالية، لأنهم قد يشوّهون الروايات التي يكيّفونها، ومن ثم يمكن القول إنَّ هذه العملية سلاح ذو حدين.

تجارب عالميّة

عرف المسرح الغربي والشرقي في القرن الماضي والحاضر الكثير من تجارب تكييف الروايات إلى نصوص مسرحية، وتمكن الإشارة إلى نماذج منها، تمثيلًا: تكييف المخرج الفرنسي "جاك كوبو" رواية "ديستويفسكي" الشهيرة "الأخوة كارامازوف"، تكييف المخرج الفرنسي "أنطوان فيتيز" رواية "أجراس بال" لـ"أراغون" إلى مسرحية بعنوان "كاترين"، تكييف المخرج الصيني "جياو جوين" رواية غوركي "الأعماق السفلى" إلى نص مسرحي بعنوان "الحانة الليلة"، تكييف الكاتب الأميركي "مايكل جيني سوليفان" رواية "جورج أورويل" الشهيرة "1984"، تكييف الكاتب السويدي "أندريو لويد" رواية "شبح الأوبرا" للروائي الفرنسي "كاستون لير" بالعنوان نفسه. وفي الدورة السبعين لمهرجان "أفينيون"، التي انعقدت في العام (2016) قُدّمت مجموعة عروض مسرحية مكيّفة نصوصها عن روايات شهيرة، مثل عرض "الأخوة كارامازوف" للمخرج "جان بيلوريني"،

الذي استغرق خمس ساعات ونصف في محجر بولبون بفضائه المتميز، وعرض "2666" المكيّف عن رواية للكاتب التشيلي "روبرتو بولانيو" الكبيرة ذات الأجزاء الخمسة التي تحمل العنوان نفسه.

لقد حافظ بعض هذه النماذج، كما قرأنا عنها، على جوهر الروايات التي جرى تكييفها، من ناحية رؤى كتّابها وأبعاد شخصياتها وتفاصيل أحداثها، مخضعينها لمتطلبات المسرح وجمالياته، بينما أجرى بعضها الآخر تغييرات جوهرية على عناصرها البنائية والدلالية، أو اختزل أحداثها وشخصياتها، وفقًا لمقاربات درامية تجريبية، أو حاول إسقاطها على قضايا سياسية تشغل بال مكيّفيها. لكن في الحالين اتسمت جميعها بحرفية مسرحية متقنة، ولم تشوّه أو تتلاعب بأصولها بما يسيء إليها.

تجارب عربية

تشكّل النصوص المسرحية المكيّفة عن نصوص سردية، في المسرح العربي، منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى الآن، نسبةً كبيرةً من تجارب هذا المسرح تكاد تفوق نسبة النصوص المؤلفة تأليفًا خالصًا. بل إن أول نص مسرحي يؤرَّخ به لبداية



المسرح العربي، وهو نص "أبو الحسن المغفل، أو هارون الرشيد" (أواخر عام 1849م) لمارون النقّاش مكيّف عن حكاية "النائم واليقظان" التي ترويها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة من ألف ليلة وليلة. وقد كيّف هذه الحكاية نفسها سعدالله ونوس في نصه المسرحي "الملك هو الملك". ومثل النقاش كيّف أبو خليل القباني الحكاية التي ترويها شهرزاد، في الليلة الثانية والخمسين، عن الجارية "قوت القلوب" في قصر هارون الرشيد إلى نص مسرحي بعنوان "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب". وكذلك الحكاية التي ترويها في الليلة الخامسة والأربعين إلى نص بعنوان "أنس الجليس مع هارون الرشيد".

ثم حذا حذو هذين الرائدين عشرات الكتّاب المسرحيين العرب، فكيّفوا أو اقتبسوا مسرحيات كثيرةً عن نصوص حكائية أو روائية أو ملحمية أو سير شعبية من التراث العربي أو الغربي أو الشرقي. لكن ما يعنينا هنا تجارب تكييف النصوص الروائية فقط، فنذكر منها، تمثيلًا لا حصرًا، في القرن الماضي: تكييف مجموعة من روايات نجيب محفوظ في مصر، مسرحية "النخلة والجيران" تكييف وإخراج قاسم محمد عن رواية بالعنوان نفسه للروائي العراقي غائب طعمة فرمان (العراق 1968)، "القربان" تكييف ياسين النصير عن رواية بالعنوان نفسه لغائب طعمة فرمان أيضًا وإخراج فاروق فياض (العراق 1975)، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمد بن قطاف عن رواية الطاهر وطّار، وإخراج زياني شريف عياد (الجزائر 1986)، "المتشائل" تكييف عبدالعزيز البوزاوي وعبدالهادي توهراش عن رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي (المغرب 1991)، "وجدتك في هذا الأرخبيل" تكييف محمد الكغاط عن رواية تحمل العنوان نفسه لمحمد السرغيني (المغرب 1994)، و"حدّث" تكييف وإخراج محمد إدريس عن رواية "حدّث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي (تونس 1999).

وفي الألفية الثالثة ثمة عشرات التجارب، منها: "الحجاب" لكريم لفحل الشرقاوي عن رواية بالعنوان نفسه لحسن نجمي (المغرب 2001)، "العرس الوحشي" لفلاح شاكر عن رواية بالعنوان نفسه للروائي الفرنسي "يان كفلك" وإخراج أحمد حسن موسى (العراق 2006)، "تصطفل ميريل ستريب" لمحمد القاسمي عن رواية بالعنوان نفسه لرشيد الضعيف، وإخراج نضال الأشقر (لبنان 2005)، "النهر المحوّل" لعمر فطموش عن رواية رشيد ميموني، وإخراج حميدة آيت الحاج (الجزائر 2007)، "عائد إلى حيفا" تكييف وإخراج يحيى البشتاوي عن رواية غسان كنفاني (الأردن 2009).

وإذا كانت بعض هذه التجارب قد حققت نجاحًا في عملية التكييف، احتفى به النقّاد، فإنّ بعضها الآخر لم يحقق إلّا قدرًا ضئيلًا من النجاح. في حين أخفق عدد منها بسبب ضعف عملية التكييف ■

الصورة السينما

عدنان مدانات/ الأردن

قبل السينما كانت الصورة.

لَبَّتْ الصورة الفوتوغرافية حاجة قديمة عند الإنسان. الحاجة لأن يستمتع بتأمُّل نفسه لا فقط الآن وأمام المرآة، التي ترسم صورة وقتيّة زائلة، بل صورته أو بالأحرى صوره العديدة في مراحل حياته المختلفة ونشاطاته المختلفة منذ الطفولة، صوره المثبتة في الزمان المتواصل المتحوِّل والمكان المتنوِّع المتغيِّر.

تلك حاجة لم تكن تلبيتها أمرًا متاحًا في الماضي إلا للملوك والأمراء والسادة الأثرياء... الذين كانوا يقفون أمام المصوّر الرسّام لساعات وأيام طوال، يقفون بصبر ومثابرة في انتظار اللمسة الأخيرة للريشة التي ثبّتت صورة شخصهم النبيل في كامل أبّهته وعزّ جلاله، وصار بالإمكان تعليقها على الحائط إلى جانب صور الأسلاف المجيدين.

عمّمت الصورة الفوتوغرافية هذا الامتياز على الجميع، ومنحت فرصة الاستمتاع برؤية الذات للسادة والعامة، سواء بسواء. حقَّقت الصورة الفوتوغرافية بذلك نموذجها الخاص للديموقراطية.

لمراقبة الصور الفوتوغرافية متعتها الخاصة. صور محفوظة في علب من كرتون تمزَّقت أطرافها من كثرة ما أخرجت الصور منها وأعيدت، صور منسّقة في ألبومات خاصة، صور مؤطّرة مختلفة الأحجام معلقة على الجدران، بعضها كلح لونه مع الزمن، صور يحتفظ بها بعضهم في محفظة يحملونها في جيوبهم.

صار من عادة الناس أن يتأمّلوا الصور الفوتوغرافية، صورهم وصور غيرهم، أقرباء كانوا أم غرباء.

يطيب للناس أن يتأمّلوا صورة الرجل المصمود أمام الكاميرا مصفَّف الشعر مبتسم الوجه.

يطيب لهم أن يتأمّلوا صورة الفتاة الجميلة تطلُّ من داخل الإطار بكل حيويتها، أو صورة الجدة

العجوز وقد كانت صبية في ظفائر مجدولة. يطيب لهم أن يستعرضوا الصور المختلفة لأناس في أوضاع وأمكنة وأزمنة مختلفة، في مناسبات مختلفة... حفلة زفاف، رحلة، دعوة غداء...

أناس مختلفون وكلهم سعداء، راضون متفائلون ومتفاهمون في ما بينهم، تفيض المحبة المتبادلة من قلوبهم وتشملهم روح الصداقة برعايتها.

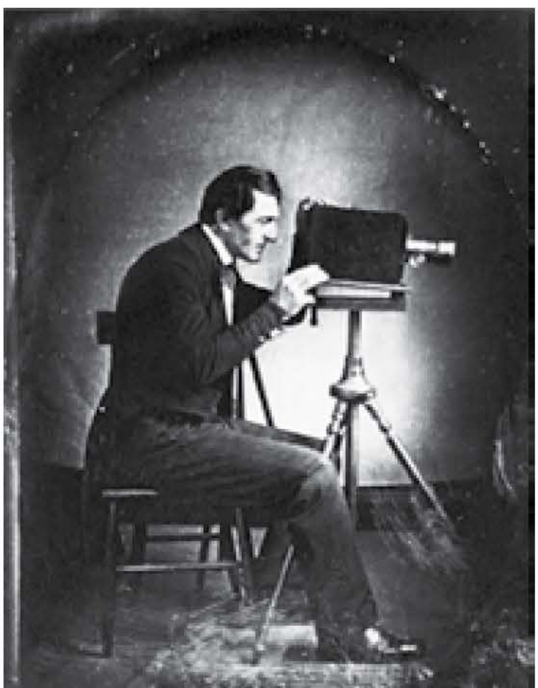
يطيب لي أحيانًا أن أراقب كيف كانت تُصنع في الزمن القديم السابق على الكاميرا الرقميّة بعض الصور التي ستصبح تذكارًا في ما بعد أو دلالة على الهوية الشخصية. مثلًا، أقف في الشارع قريبًا من المصور الشمسي وأتطلع إلى علبته الخشبيّة المزينة بالصور الصغيرة التي أنتجتها. أنتظر إلى أن أرى رجلًا يقترب من بعيد وهو ينوء تحت وطأة الحقيبة التي يحملها ويتأفف من حرارة الشمس التي تجعل عرقه يتصبَّب والغبار الذي يملأ شعره ويتسلل إلى مجاريه التنفسيّة. أراه يحمل قدميه المتعبتين من كثرة ما جرّهما في الطرق متنقلًا ما بين الدوائر الحكومية العديدة الموزعة في أنحاء العاصمة. ألاحظه يسأل الناس فيدلّونه على موقع المصور الشمسي، الذي بدوره يسارع نحوه وقد اكتشفه بغريزه الرادار الذي التقط موجة فورًا ويرحب به ويجلسه على الكرسي الخشبي تحت لفح حرارة الشمس. أراه يجلسه ثم يمسد شعره الذي بعثرته الرياح الخماسينية ثم يمشطه بمشط قذر. أراه يبتعد عنه قليلًا ثم يحرك رأسه نحو اليمين.. ويعود ويرفع له رأسه قليلًا.



والآخر مستسلم يراقب الآلة الخشبية التي ستجعل منه إنسانا آخر، ثم يبتسم بمقدار، كما أشار إليه المصور، قبل أن يأمره بأن يتجمد في تلك الوضعية تمامًا، متجاهلًا دقات قلبه المتسارعة.

وفي النتيجة: صورة يتأملها صاحبها راضيًا مطمئنًا. أراقب حالةً أخرى. أراقب كيف تصنع صورة في عرس. يلتم الجميع حول العريس والعروس ويتطلعون نحو الكاميرا ويبتسمون. كلهم سعداء. سعيدة هي أم العروس التي بكت طوال الليلة الفائتة لأنَّ أهل العريس لم يقوموا بالواجب. سعيد هو والد العريس الذي تشاجر مع ابنه لأنَّ المدعوين من عائلة العروس أكثر من المدعوين من عائلته. سعيد والد العروس الذي كاد يترك الحفل لأنَّ أنسباءه لم يبذخوا كما يليق بالمقام. سعيدة هي العروس التي وافقت على

الزواج مرغمة.
قبل التقاط الصورة كانت جميع الاستعدادات للعرس قد اكتملت.
الجميع موجودون: العريس والعروس والأهل والضيوف. فقد حانت لحظة الإنجاز واكتمال المراسيم.
لكن المصور لم يصل. فأيّ عرس وأيّ زفّة دون المصور! وكيف يمكن دونه تخليد هذه اللحظة المهمة وتوثيق هذا الاحتفال البهيج؟
جاء المصور أخيرًا وشرع فورًا بالتصوير: فيديو وفوتوغراف.
ثم انطلق الموكب. ركب الجميع سياراتهم وأطلقوا زماميرهم وسط زغاريد النساء.
في الطريق تعطلت سيارة المصوِّر التي تتقدم الموكب. وصار لا بد من الانتظار طويلًا ريثما يتم تشغيل السيارة. وانتظر الجميع بفارغ الصبر ولكن بإذعان. فالعرس دون مصوِّر لا معنى له.
يثبِّت المصوِّر لحظة الفرح والاحتفال هذه بكل ألقها، يثبِّتها خالية من الشوائب واحتمالات منغصات ومشاكل الزواج في المستقبل، إنها لحظات صافية بحد ذاتها، لحظات نموذجية، لحظات لا تفقد قيمتها مع الزمن ويمكن أن تُستعاد صورها وقت الحاجة للذكرى أو وقت الحنين.
دوْر المصوِّر اذن، أساسي مرجعي. لكننا نكتشف أنَّ دوره أكبر من ذلك بكثير. إنه لا يثبِّت زمن الفرح فقط، أي أنه ليس مجرّد وسيلة.
في لحظة ما سيصبح المصور معلِّمًا، أستاذًا للعلاقات والعواطف، مرشدًا للزوجين يدلّهما على كيفيّة أن يحب أحدهما الآخر، يدرِّبهما على إجراءات الالتحام الأولى، العناق في أبسط أشكاله بما هو اقتراب بين جسدين وتلامس بالأيدي.
يشرع المصوِّر أخيرًا بالتقاط الصورة التذكارية لزوجي المستقبل، الصورة التي لا يشاركهما فيها أحد، الصورة التي ستوضع في إطار ذهبي في مكان بارز في منزل المستقبل.
صورة أو أكثر، بحسب همّة المصوِّر. ولكل صورة وضع يفصح عن الزواج السعيد ويشهد على الملامسات الأولى بين مَن سيصبحان زوجين.
لكن هذه الملامسات التي سنراها في الصور التذكارية لا تنبئ عن أيّ عاطفة ولا تظهر أيّ حرارة بين الزوجين. إنه اقتراب بين زوجين على نحو آلي، كما لو أنهما إنسانان آليّان يحركهما جهاز تحريك عن بعد. اقتراب غير تلقائي ولا إرادي. اقتراب يحدد أوضاعه المصوِّر. ويلقي المصور بتعليماته على الزوجين، وهما ينصاعان



له بإرادة مشلولة وبإحساس فارغ. ولا يكتفي المصور بإسماع تعليماته، بل يمارس صلاحيّاته بشكل ملموس، يميل رأس الزوج بيده قليلًا، يلاحظ أنَّ ذراع الزوجة أدنى من مستوى الكتف بقليل فيرفعه بنفسه.

يتعامل المصورون مع أوضاع محدَّدة لصورة الزوجين. إنها ثلاثة أو أربعة أوضاع متداولة ومتكرِّرة وصارت مثل القوالب الجامدة التي لا يمكن إبدالها. وضع أمامي مباشر ووضع جانبي وآخر من الخلف مع التفاتة من الرأسين. وهي أوضاع مشفوعة بابتسامة محدَّدة، باردة، بلا روح، ابتسامة واجبة لا تحلو أوضاع صورة العريسين دونها. ابتسامة يحدِّدها وكما يريد أن يراها المصور ولا يشعر بها صاحبها.

بعد سنوات ستخفت ذكرى مراسم العرس عند الزوجين مع غرقهما في دوّامة الحياة ومشاكل العيش اليومي. لكن الصورة ستبقى.

الناس في الصور التذكارية عادة متشابهون في



وقوفهم أمام الكاميرا وفي تعاملهم مع الحالة التي يتم فيها تثبيت الزمن وتجميده وعزله عن ما سبقه وما يتلوه، وتسجيل لحظة هانئة سعيدة من التاريخ الإنساني، كما يمكن للشخص المعني أن يتمناها، لحظة يشعر المرء وهو يراقبها أنها لحظة أزلية خالدة لا مثيل لها.

غريبة هي المشاعر التي تسبق التقاط الصورة. يتهيَّأ المرء ثم يتهيَّب. ينسى هموم الماضي ومشاغل الحاضر وأحلام المستقبل ويجمِّد أعصابه ويقف ولا يتحرَّك... يكاد لا يتنفَّس. عيناه لا تطرفان وجفناه يرمشان خلسة. أمّا في داخله، فإنَّ التوتر يتصاعد، تتشحن أعصابه وتكاد تنفجر. ثم يكبس المصور على الزر فتسترخي الأعصاب وتتحرك الأعضاء ويتنفس المصور الصعداء.

غريبة هي هذه الخاصيّة السحريّة التي تمتلكها سلطة الصورة. والأكثر غرابة هو هذا الاستعداد النفسي الكامل للخضوع في سبيلها لكل ما يطلبه المصوِّر ولكل ما يفعله بمن يقف أمام العدسة أو بمجموعة طالبي الصورة. يتحوَّل الناس ودون اعتراض إلى دمى متحركة تنصاع لأوامر المصور وتوجيهاته مهما كانت شاذة.

يفضح مثل هذا النوع من الصور مدى تعلق الإنسان بقشة الوهم والقدرة على خداع النفس حتى بالسعادة اللحظيّة الزائفة. كما أنَّ هذه العلاقة مع الصورة تكشف في الوقت نفسه عن قدرة الصورة على الخديعة والتزوير وإخفاء حقيقة اللحظة ■

النَّقد التَّشكيليّ العربيّ
بين المحاباة والتبعيّة وغياب المعايير

غازي انعيم/ الأردن

تُعْتَبَرُ قضيّة النّقد التّشكيليّ في الوطن العربيّ من أبرز القضايا المثارة في الأوساط التّشكيليّة، لا لكونها تعاني نقصًا شديدًا في النّقاد حسب، ولكنّها تعتبر إحدى الزّوايا المهمّة التي تعتمد على الدّراسة المنهجيّة وعلم الجمال والفلسفة، وهذه الزّوايا سبقنا الغرب إليها مبكرًا، لذلك يجب الاعتراف بصعوبة المهمّة الملقاة على عاتق النّاقد التّشكيليّ العربيّ في مشهديْها التّاريخيّ والمعاصر.

تنتج هذه الصّعوبة بالدّرجة الأولى من غياب أيّ تراث نقديّ معتبر للفنون... إذا استثنينا بضع كلمات للسّلطان أكبر، والذي اعتُبر أوّل ناقد فنّيّ في الإسلام، وواضع الكتاب الوحيد عن تكنيك الرُّسوم التوضيحيّة وطريقة تلوينها، وهو ابن مؤسس الدّولة المغوليّة الإسلاميّة في الهند "بابور"، وسوى الإشارة إلى كتاب آخر لم يصل إلينا، ذَكَره المقريزي في كتابته عن طبقات المصورين بعنوان "ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من النّاس". فضلًا عن أنّنا لا نملك في التّراث العربيّ نصوصًا تشرح طرق الرّسم والتّحليات والتّذهيب والتّلوين... إلّا نتفًا وشذرات تعرض لهذه المسائل التّكنيكيّة في إطار الحديث عن الخط وطرزه وتقنياته وأدواته... إلخ.

أمّا الممارسة النّقديّة العربيّة المتعلّقة بالفنون، فقد بدأت في مصر من خلال المؤرّخ والنّاقد الفنّيّ أحمد يوسف أحمد الذي نشر عام 1922م كتابًا بعنوان "الفنون الجميلة قديمًا وحديثًا"، وقد اتَّسمت هذه الخطوة بالجرأة والإلمام بكلّ المواضيع في وقت مبكر من الحركة الفنّيّة العربيّة، وبالتّالي فقد سجّل الرّيادة في الكتابة عن النّقد والتّاريخ الفنّيّ. وتلاه الكاتب زكي محمد حسن الذي كان رائدًا في مجال التّرجمة، ومن مؤلفاته "الفنّ الإسلاميّ في مصر" (1935)، و"الفنون الإسلاميّة" (1938)، و"كنوز الفاطميين"


الناقد أحمد يوسف

(1937). وغيرها من الكتب القيِّمة والنّادرة والتي ما زالت تثري المكتبة العربيّة. بعد ذلك ظهرت كتابات محمد ناجي، وجورج صبّاغ.

وفي العام 1939م، ظهرت كتابات رمسيس يونان، الذي قدّم دراسة بعنوان غاية الرّسام المصريّ. وقد تأسّست من منطلقها النّظريّ جماعة الفنّ والحريّة في نهاية العام نفسه.

ومن روّاد النّقد الفنّيّ أيضًا في مصر: محمد صبحي الجباخنجي الذي أصدر مجلة فنيّة باسم "صوت الفنان" في العام 1950، وكان يتابع أخبار ونشاطات المعارض الفنّيّة وينشر عنها، وكذلك كان يكتب في جريدة الأهرام والبلاغ ومجلة الثّقافة.

ويُعدُّ زكي نجيب محمود (-1905 1993)، وعباس محمود العقّاد (-1889 1964)، ومحمد حسين هيكل (-1888 1956)، من أبرز الذين كتبوا عن النّقد المعاصر وعن دوْر الفنّ في المجتمع، ودعوا إلى توثيق الصّلة بينهما كما دعوا إلى حريّة الفنّان وحريّة الفنون الجميلة.

وبعد خمسينات القرن الماضي ظهر عدد آخر من المؤرّخين والنّقاد في مصر والوطن العربيّ، وكانت كتاباتهم عبارة عن مقالات وصفيّة وانطباعيّة على ندرتها، إذ لم يكن الفنّ التّشكيليّ منتشرًا آنذاك، وإذا استثنينا "مصر ولبنان وسوريا والعراق" فإنَّ النّقد الفنّي لم يظهر في بقية البلدان العربيّة إلّا بعد الستينات.

وكان أثر النّقد الغربيّ في هذه المرحلة وما تلاها على النّقد التّشكيليّ العربيّ واضحًا وبارزًا، حيث اعتاد النّاقد العربيّ ألّا يتَّجه مباشرة إلى تحليل العناصر البصريّة في الأثر الفنّيّ عند تصدّيه لدراسة أيّ ظاهرة جماليّة، بل يسلك الطّريق الملتوية الحافلة بكل ما كُتب من تاريخ سيرة الفنّان، فيعطي بذلك صفة القطع والجزم للوثيقة التّاريخيّة والكتابيّة... وهو يختزل ويكرّر مقولات النّقاد الآخرين، فيقع في دائرة مغلقة من الأخطاء الموروثة والمنقولة من سند إلى آخر دون ضبط أو تمحيص، وطبيعيّ في مثل هذا الطّراز الشّائع من النّقد أن نَغرق في وابل من التّراكمات النّصيّة سواء (الأيديولوجيّة) منها أو التّاريخيّة، الاجتماعيّة، أو السّيكولوجيّة، الرّمزيّة أو الأدبيّة...

كما اعتمد بعض الكتاب على التّوصيف والشّرح السّطحيّ، وعلى الجمل الإنشائيّة المكرورة التي أصبحت تصلح لكلّ لوحة فنيّة وتطابق في مصطلحاتها كلّ عمل فنيّ... وهذه الكتابات الانطباعيّة عن الفنّ، لا تمتّ للنّقد الموضوعيّ بصلة، لا تفيد الفنّان، ولا تفيد المتلقيّ، ولا تفيد الحركة الفنّيّة، بل تضرّ بهم جميعًا.

والكاتب الذي ينهج هكذا أسلوب يضرّ منقوده عندما يطلق أحكامًا غير مسؤولة لا تقوّم عملًا تشكيليًّا، بل هنا نتعرّف على خواطر الكاتب وإسقاطاته وتأمُّلاته الأدبيّة ليقول ما يعتمل في صدره، لا ما تقوله اللّوحة لنا بالفعل، فالقيمة التي تقدِّمها اللّوحة الفنيّة هي حصيلة مسار طويل لعملية التذوُّق والتواصُل مع النّتاج التّشكيليّ.

وبعد ثمانينات القرن الماضي، واجه الكاتب والنّاقد التّشكيليّ العربيّ أجناسًا تشكيليّة لم تعرفها الفنون العربيّة من قبل، وبدأت تظهر في ضوء ذلك نصوص ترتكز على القواعد التي وضعها النّقد الغربيّ، حيث تسلّح النّاقد العربيّ ببعض أدواته المعرفيّة التي تطوّرت تطوُّرًا كبيرًا بفعل تطوُّر العلوم الحديثة؛ ولهذا تأثّرت قواعد النّقد العربيّ بالتّيارات والمذاهب الأوروبيّة.

إنَّ كثيرًا من النّقد -مهما اختلفت المدارس- قد يشوّه العمل، ويُنقص من قدرِه، وأحيانًا يطفئ وهجه، وخاصة أمام المُشاهد الذي لا يعرف عناصر العمل الفنّيّ، وفي نهاية المطاف فإنّ المطلوب هو خلق تيّار نقديّ جدّي يولي عناصر بناء اللّوحة الأهميّة الأولى في تناول العمل الفنّيّ وقراءته من ناحية الخطّ واللّون والمساحة والفراغ والاتّزان والتّصميم، ومن ثمّ التّكوين، أي مواجهة العمل الفنّيّ بتقييمه على مستويات ثلاثة: مستوى الرّؤية ومستوى البناء ومستوى اللُّغة.

يقوم ازدهار الفنّ التّشكيليّ -بحسب العديد من نقاد ومؤرخي الفنّ- على التّفاعل بين ثلاثة عناصر، هي: الإنتاج الفنّيّ، والنقد التّشكيليّ، ومنظومة العلوم والثّقافة والتّراث التي تشكّل الذّوق العام في المجتمع. وبهذا، يمكن للنّقد أن يرسم القيمة الجماليّة للعمل الفنّيّ ويؤسّس فعله الجماليّ. ودون الفعل النّقديّ يبقى العمل الفنّيّ أخرسًا وأصمًّا.

كما أنّ القيمة الجماليّة للعمل الفنّيّ يؤسّسها

النّاقد عندما ينتقل من مرحلة التّلقي المنفعل إلى مرحلة التّلقي الفاعل. وفي كتابه "الفنّ والتّواصل" يقول النّاقد "روبي برجاي" R. Berger: "إنه بمقتضى الفعل النّقديّ يتأسّس الفعل الجماليّ..".

أخيرًا، إنّ حاجة النّقد تتوقّف على أخذ قرار في اتّباع مسار يساهم في بناء تكوين الرّؤية الجماليّة، ليس فقط للفنّان، بل للمتذوّق أيضًا، وتأسيس خطاب نقديّ منهجيّ يتفاعل مع الحالات الانفعاليّة للمتذوّق ويتجاوزه ليحدّد قيمة العمل الفنّيّ وأهدافه والمشاكل التي تمنع الفنّان من بلوغ مآربه.

وللوصول إلى مثل هذه الحالة من النّقد الفنّي، ينبغي توفُّر متطلبات عديدة، أهمّها:

- ناقد مثقف (تشكيليًّا)، ملمّ بتاريخ الحضارات والأساطير وتاريخ الفنّ، وتاريخ أمّته، ووصْل الخيط من حيث انقَطَع، وليس بتقليد المدارس الغربيّة؛ ففي الغرب كانت هناك استمراريّة حضاريّة وفنّيّة ومعرفيّة ونقديّة.

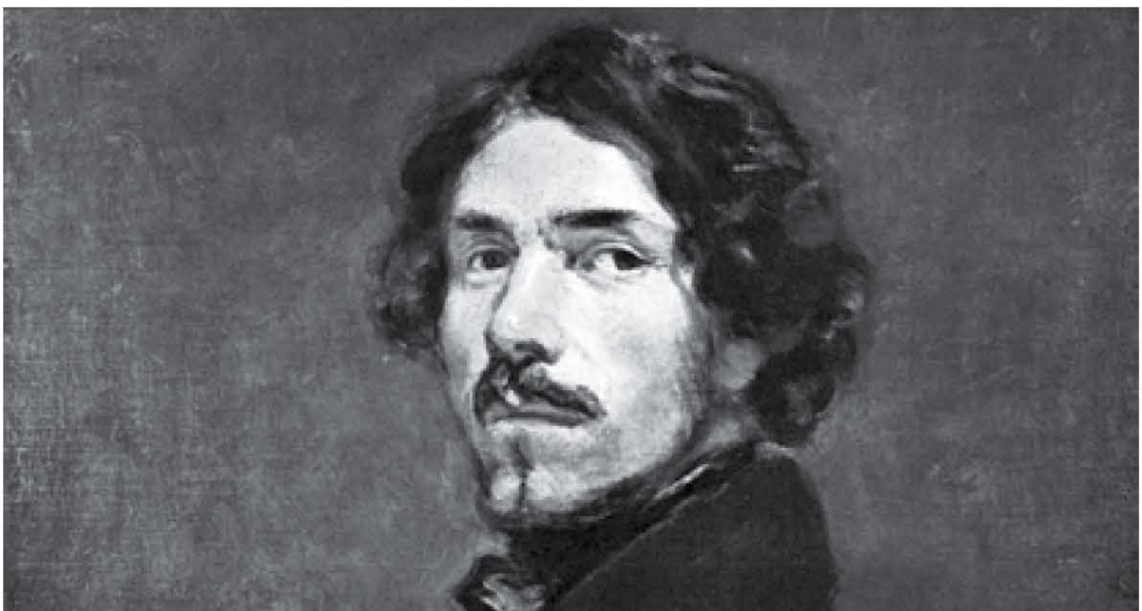
- ناقد ممارس لمهارة تحليليّة اكتسبها من قراءته لكتب الفلسفة، وعلم النّفس، ولديه المعرفة والخبرة الصّحيحة والعميقة بهذا العالَم الفنّيّ النّوعيّ الخاصّ.

- ناقد يمتلك القدرة على إدراك الأعمال الفنّيّة، بل وتاريخ الحضارات التي اعتنت بالخطّ، واللّون، والمساحة.

- التّمكُّن من التّعبير النّقديّ في شتّى المدارس والمجالات حتى يكون لدى الناقد عقليّة متحرِّرة، ناقدة، واعية، تميِّز الأصل من الزّائف، وأن يكون مسؤولًا أمام كلّ إنتاج.

- الاستعانة بضروب معرفته كلّها، وأن يكتب بروح المبدّع، لأن النّقد في أفضل حالاته عمليّة إبداعيّة يحرّكها إبداع آخر.

والنّاقد المثل، كما يقول الفنان "دولا كروا"، بالإضافة إلى ما أشرنا إليه: هو الذي مارس الفنّ والتّصوير بالذّات عندما يحلّل العمل من داخله؛ من حيث فكرته حتّى آخر لمسة أجراها الفنّان على اللّوحة ■



أفضل وأشهر الجامعات الأميركيّة
لدراسة السينما

محمود الزواوي/ الأردن

في الولايات المتحدة 5300 جامعة بينها عشرات الجامعات التي تشتمل على كليات أو أقسام متخصصة في تدريس السينما، ومئات الجامعات التي تقدّم مساقات في التخصصات السينمائية المختلفة. إلا أن بين هذه الجامعات أربعًا تقف بمفردها على قمّة القائمة كأفضل وأشهر معاهد علميّة أميركيّة في دراسة السينما. وهذه الجامعات هي كل من جامعة جنوب كاليفورنيا (USC) وجامعة كاليفورنيا بلوس أنجيليس (UCLA) اللتان تقعان في مدينة لوس أنجيليس بولاية كاليفورنيا، وجامعتي كولومبيا ونيويورك اللتان تقعان في مدينة نيويورك بولاية نيويورك.

ولا تقتصر مكانة هذه الجامعات الأربع على كونها أفضل وأشهر الجامعات الأميركية لدراسة السينما، بل تحتل مكانًا بارزًا بين أهم الجامعات الأميركية في مكانتها العلمية البارزة والشاملة إلى جانب جامعات مثل "هارفارد" ومعهد "ماساشوسيتس" للتكنولوجيا و"ييل" و"برينستون" و"ستانفورد".

وتحتدم المنافسة بين هذه الجامعات الأربع على المركز الأول بين أفضل أقسام دراسات السينما في الجامعات الأميركية، وهو لقب تتمسك به كل من هذه الجامعات. إلا أنَّ معظم المحللين والخبراء السينمائيين يمنحون هذا اللقب لجامعة جنوب كاليفورنيا، مع الإقرار بأنَّ الجامعات الثلاث الأخرى قريبة منها جدًّا في المستوى الأكاديمي، ومع الاعتراف بأنَّ كلًّا من الجامعات الثلاث الأخرى تتميَّز على غيرها بتخصصات سينمائيّة معيَّنة.

فجامعة كولومبيا مثلًا تحتل المركز الأول في التأليف السينمائي وكتابة السيناريو. ويبدو أنَّ ذلك امتداد طبيعي للمكانة التي تحظى بها هذه الجامعة في حقول دراسة الصحافة والإعلام واللغة الإنجليزية. كما أنَّ جامعة نيويورك تؤكد



المخرج مارتن سكورسيزي

في مساقاتها الدراسية على تاريخ الفن والدراسات الثقافية ونظرية التحليل النفسي والفلسفة.

وما من شك في أنّ الموقع الجغرافي لهذه الجامعات الأربع عامل حاسم في مكانتها المميزة كمعالم لدراسة السينما. فوجود جامعة جنوب كاليفورنيا وجامعة كاليفورنيا بمدينة لوس أنجيليس على مقربة من هوليوود عاصمة السينما الأميركية والعالمية، علاوة على كونها عاصمة التلفزيون في الولايات المتحدة، يمنحهما ميزات واضحة لقربهما من استوديوهات هوليوود السينمائية والسينمائيين العاملين فيها، وخاصة في تخصصات سينمائية معيّنة كالتصوير والمونتاج وهندسة الصوت والمؤثرات الخاصة والبصرية.

وتشتمل المناهج الدراسية السينمائية لجامعة كاليفورنيا بلوس أنجيليس وجامعة جنوب كاليفورنيا على جميع التخصصات السينمائية كالإخراج والتأليف والتمثيل والتصوير والإنتاج، بشكل فريد وشامل غير متوفر في الجامعات الأميركية الأخرى. ولا شك في أنّ الموقع الجغرافي لهاتين الجامعتين قرب هوليوود – كما أشرنا- وتاريخهما الطويل في التعامل مع استوديوهات هوليوود ومع الفنانين العاملين في جميع التخصصات السينمائية على مدى عشرات السنين ودور هؤلاء الفنانين في برامج التعليم في هاتين الجامعتين يكسبهما مكانة خاصة في مجال التعليم السينمائي في الولايات المتحدة.

كما أنّ وجود جامعتي كولومبيا ونيويورك في مدينة نيويورك، عاصمة السينما الأميركية السابقة قبل هوليوود، عامل بالغ الأهميّة لأنّ مدينة نيويورك

هي ثاني أكبر مركز أميركي للإنتاج السينمائي والتلفزيوني وتضم أشهر معاهد التمثيل والموسيقى والرقص في الولايات المتحدة، بفضل وجود مسارح "برودواي" الشهيرة في هذه المدينة، وكونها مركزًا ثقافيًّا ذا مكانة عالميّة.

وقد ضمَّت هيئات التدريس في كل من هذه الجامعات الأربع على مرّ السنين عددًا من كبار السينمائيين المرموقين في مختلف التخصصات. وتؤكد جامعتا كولومبيا ونيويورك على أهميّة ذلك في مناهجهما الأكاديمية. وتضم هيئة التدريس بجامعة كولومبيا المخرجين المعروفين "بريان دي بالما" و"روبرت بينتون"، كما ضمَّت في الماضي المخرج الراحل "ميلوش فورمان" والناقد السينمائي الراحل المرموق "أندرو ساريس" صاحب نظرية "الأوتير" أو "المخرج المؤلف" التي تعتبر مخرج الفيلم مؤلفه السينمائي.

وتضم هيئة التدريس في جامعة نيويورك المخرج الشهير "مارتن سكورسيزي"، أحد أبرز المخرجين السينمائيين الأميركيين المعاصرين، والمخرجين "أوليفر ستون" و"سبايك لي" و"م. نايت شيامالان" و"باري سوننفيلد" و"مارثا كوليدج" و"كريس كولومبوس" و"سوزان سايدلمان" و"أنج لي" والنجم الكوميدي "بيلي كريستال" والممثل "جيري أوكونيل".

أمّا بالنسبة لكل من جامعة كاليفورنيا في لوس أنجيليس وجامعة جنوب كاليفورنيا فقد قام نجوم هوليوود ومخرجوها وفنيّوها في مختلف التخصصات السينمائية بدور كبير في هيئات التدريس فيها على مدى عشرات السنين، كما قام الآلاف منهم بدراسة هذه التخصصات في هاتين الجامعتين الواقعتين على مقربة من هوليوود.

وتؤكد كل من هذه الجامعات الأربع على أسماء السينمائيين المرموقين بين خريجيها وبين أعضاء هيئات التدريس فيها وبين زوّارها المحاضرين، كما تؤكد على الجوائز السينمائية التي فاز بها خريجوها ومدرّسوها كجوائز الأوسكار والكرات الذهبية وجوائز المهرجانات السينمائية وجوائز النقاد. فعلى سبيل المثال، تؤكد جامعة كاليفورنيا في لوس أنجيليس أنَّ واحدًا من خريجيها على الأقل رُشِّح لإحدى جوائز الأوسكار كل سنة منذ العام 1965.

وبوسع أيّ من هذه الجامعات الأربع تقديم قوائم طويلة بأسماء خريجيها السينمائيين المرموقين. ومن أشهر خريجي جامعة كاليفورنيا في لوس أنجيليس الممثلون "جريجوري بيك" و"جيمس دين" و"جيمس كوبرن" و"تيم روبنز" و"جين مانسفيلد" و"كارول بيرنيت" والمخرج "فرانسس فورد كوبولا"، صاحب ثلاثيّة "العرّاب" السينمائية الشهيرة الحائز على خمس من جوائز الأوسكار والممثلة ومصممة الأزياء الشهيرة "إيدث هيد" الحائزة على ثمانٍ من جوائز الأوسكار.

ويضم خريجو جامعة جنوب كاليفورنيا، على سبيل المثال، المخرجين المعروفين "جورج لوكاس" و"سام بكنباه" و"جون كاربنتر" و"روبرت زيميكيس" و"جيمس أيفوري" و"جون سنجلتون" و"رون هوارد" والكاتب السينمائي "جون ميليوس".



ومن الأمثلة على ذلك أيضًا أنَّ المخرج السوري الراحل مصطفى العقاد تخصَّص بدراسة السينما في كل من جامعة كاليفورنيا في لوس أنجيليس بحصوله على شهادة البكالوريوس وجامعة جنوب كاليفورنيا حيث حصل على شهادة الماجستير.

وعلى الرّغم من العدد الكبير للمخرجين السينمائيين الذين تخرجوا في هذه الجامعات الأربع الشهيرة فإنَّ كثيرين من المخرجين الأميركيين تلقوا دراساتهم السينمائية في جامعات أقل شهرة، ولكنهم شقوا طريقهم إلى عالم النجاح والشهرة في عالم السينما. ومن الأمثلة على ذلك أنَّ الدرجات المتدنية للمخرج الشهير "ستيفين سبيلبيرج" في المدرسة الثانوية حالت دون قبوله بجامعة جنوب كاليفورنيا، فتحوّل إلى دراسة اللغة الإنجليزية والدراسات الثقافية بكلية ولاية كاليفورنيا. ومع ذلك فقد أصبح "ستيفين سبيلبيرج" أنجح مخرج سينمائي على شباك التذاكر في تاريخ السينما، وبلغت الإيرادات العالمية الإجمالية لأفلامه أكثر من عشرة مليارات دولار، وفاز بما مجموعه 189 جائزة سينمائية شملت ثلاثًا من جوائز الأوسكار.

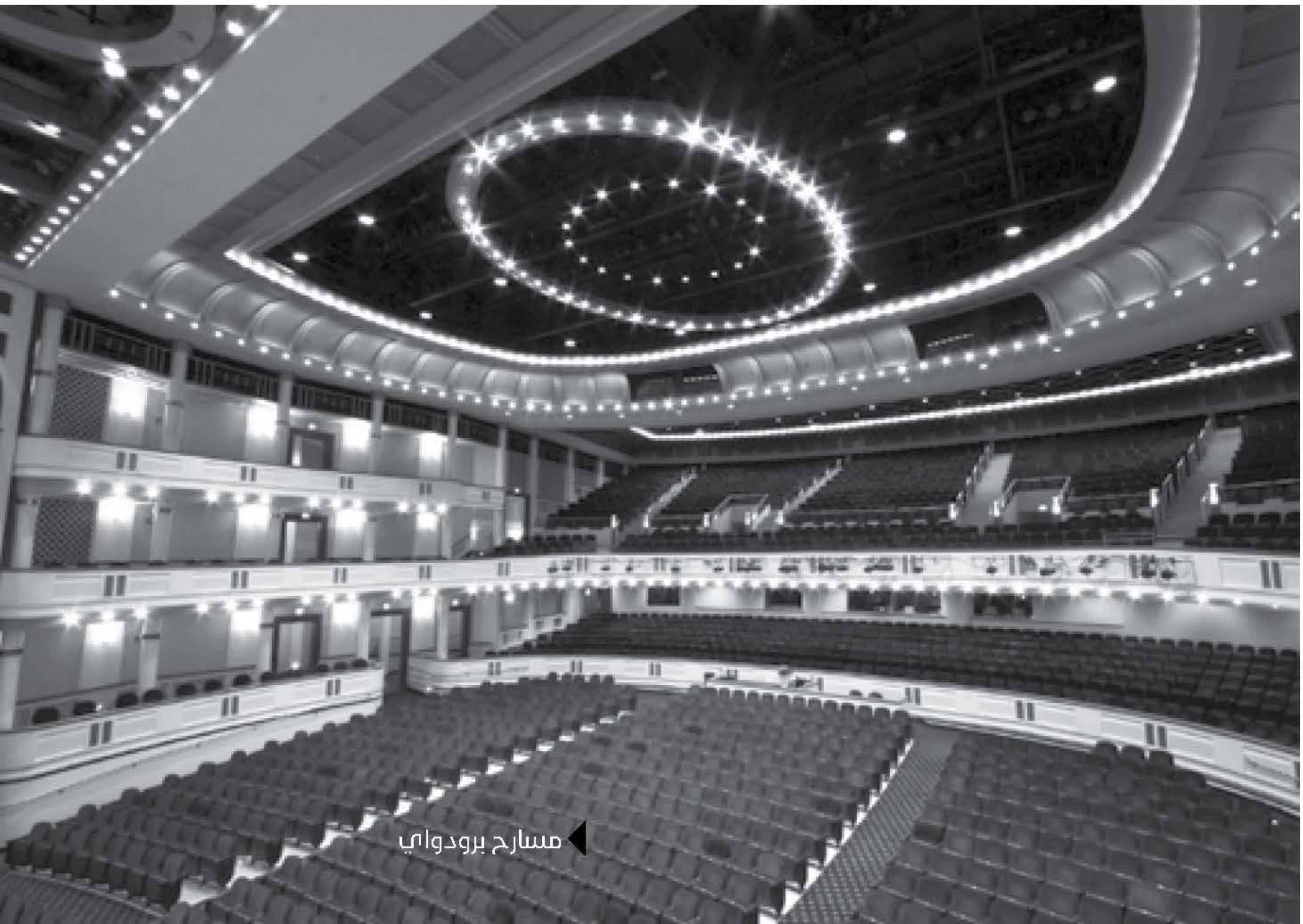
أمّا المخرج الراحل "ستانلي كوبريك" الذي كان ينافس المخرج "مارتن سكورسيزي" على لقب أفضل مخرج أميركي قبل وفاته فقد كان طالبًا عاديًّا في المدرسة الثانوية، ولم يتابع دراسته الجامعية ودخل الإخراج السينمائي عن طريق هواية التصوير الذي برع فيه، وأصبح من أشهر مصوري المجلات الأميركية قبل أن يخرج أفلامًا متميزة مثل "2001: أوديسا الفضاء" و"الدكتور سترينجلوف". وفاز بتسع وثلاثين جائزة سينمائية شملت جائزة الأوسكار.

وبين المخرجين الأميركيين عدد كبير من المخرجين الذين تابعوا دراساتهم الجامعية في مختلف الحقول. إلا أنَّ هناك عددًا من المخرجين الذين تحوّلوا إلى الإخراج السينمائي بعد ممارسة الإخراج المسرحي أو التلفزيوني أو كليهما، مثل "سيدني لوميت" و"جورج روي هيل" و"آرثر بين" و"مارتن ريت".

كما أنَّ عددًا كبيرًا من المخرجين الأميركيين تحوّلوا إلى الإخراج السينمائي بعد ممارسة التأليف السينمائي، وخاصة في عقدي الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي، مثل المخرجين المشهورين "جون هيوستن" و"بيلي وايلدر" و"هوارد هوكس" و"بريستون ستيرجيس". واتخذ بعضهم قرار التحوّل إلى الإخراج السينمائي بسبب عدم رضاهم عن الصيغ السينمائية التي كانت تحوّل إليها قصصهم السينمائية. وحافظ معظمهم على الجمع بين الإخراج والتأليف السينمائي.

ومع مرور الوقت وازدياد أهمية التحصيل الأكاديمي السينمائي وتنوُّع ودقة التخصصات السينمائية أصبحت الجامعات الأربع الرئيسة التي استعرضناها وغيرها من الجامعات الأميركية تشكّل محطات مهمة في حياة الكثيرين من العاملين في مختلف القطاعات السينمائية، وخاصة المخرجين. فالدراسة في هذه الجامعات توفر الأسس الأكاديمية والعملية التي ينطلق منها السينمائيون، وتتيح لهم فرصة الاحتكاك والتعلم من كبار السينمائيين المحترفين في مختلف القطاعات والتخصصات ومن الأكاديميين المميزين. كما أنَّ الجامعات توفِّر لطلابها بيئة خصبة منفتحة على مراكز الإنتاج السينمائي والاستوديوهات العريقة والمراكز الرياديّة في تطوُّر التكنولوجيا السينمائيّة، من المؤثرات الخاصة والبصرية والتصوير إلى المونتاج الإلكتروني واستخدام أجهزة الكمبيوتر في أفلام الرسوم المتحركة.

كما أنَّ الجامعات الأربع الرئيسة تنظم مهرجانات سينمائيّة دوريّة تتيح لطلابها متابعة أحدث وأفضل الأفلام السينمائية العالمية والاحتكاك بأفضل ما تجود به المواهب السينمائية الأميركية والعالمية. وهذه الجامعات هي باختصار المكان المثالي لانطلاق سينمائيي المستقبل ■


مسارح برودواي

تأويل الاعتكاف

شعر: حميد سعيد/ العراق

أَتُراها؟؟
تُقْبِلُ الآنَ إلى المقهى
كما الغيمةُ
يختارُ لها الظِلُّ سماديرَ الغيابْ
يستدلُّ الحزنُ بالحزنِ إلى كرسيّها الفارغ
يدنو الحُلْمُ الغائبُ من أوراقها البيضِ
يرى ما ينبِئُ العرّافُ بالقادمِ..
لا شيءَ..
سوى ما ترك المحو على الهامشِ
أو ما تركَ الماحي على الرملِ
وما ضاع من الممحوِّ في فصل الخطابْ
ما التقاها مرَّةً إلاّ وكان الوجعُ المُمتدُّ..
من ضحكتها البِكْرِ إلى غاب الرمادْ
حاضِرًا..
مَنْ أَغلَقَ الأبوابَ واختارَ لها ليلًا طويلًا
جاء من أسطورةٍ وحشيَّةٍ
مَنْ أَدْخَلَ الأغنيةَ الخضراءَ في ما كَتَبَ الملحُ..
على صفحتِهِ..
مَنْ عَلَّمَ الملحَ البكاءْ؟
اعتذرتْ قارئةُ الكفِّ..
فما عادتْ ترى في ما ترى غيرَ غُثاءْ
...
...
اعتكَفَ النهرُ وما عادَ كما كانَ..
أخًا للآسِ والصفصافِ والنخلِ..
ومأوى للمحبين..
تساءلنا معًا عمّا جرى في هذه الدنيا..
وَجَدْنا مُدُنًا منسيَّةً
تُبْعِدُها آلهةُ الخِصْبِ عن الخِصْبِ
وتختارُ لها موتًا مُريبًا
وتساءلنا معًا..
مَنْ هذه الغامِضَةُ الخرقاءُ..
هلْ جاءت لتُحيي أملًا..
لوْ قلتُ مات!

هلْ تجاوزتُ بهذا القولِ ما يحدُثُ لي..
حيثُ أكونْ
مفردًا في الجمعِ
أو قدْ أدَّعي الحِكْمَةَ في هذا الجنونْ
القراءات التي كانت إذا رافقني الليلُ..
إلى مُعْتَزَلي تفتَحُ بابي
تَعِبَتْ واعتذرَ الضوءُ لها
وانكسرت ألحانُها..
صارتْ نشازًا في رَبابي
...
...
تَلِجُ اللحظَةُ في اللحظةِ..
تغدو زمنًا لا عهدَ للناسِ بهِ..
لا ليلُهُ الليلُ..
ولا الصبْحُ صباحْ
كلُّ مَن حطَّ رحالًا فيه واستوطنهُ..
حاطِبُ ليلْ
وتَخيَّلنا معًا..
أنْ تُخرجَ الورد من النارِ..
وأنْ تزرَعَ في الجمرِ خضارْ !
كلُّ مَنْ كان هنا من بَشَرٍ..
يعتكِفُ الآنَ..
وما كانَ هنا من شَجَرٍ..
يعتكِفُ الآن..
تدور الأرض في غير مدار الأرضِ..
واستبدلت الشمسُ زمانًا بزمانْ
...
...

أَتُراها..
تذكُرُ الآن عطايا اللغةِ البيضاء..
في دفء الكلامْ
أَتُراها..
تذكر النورَ الذي جئنا به ممّا تخيّلناهُ..
في هذا الظلامْ
أَتراها..
تَشهَدُ الآنَ لنا..
لي ولَها..
كنّا نرى العالَمَ طفلًا طيِّبًا..
يَقرَبُ من سن الفِطامْ ■



خمس ترويدات عن الحُبّ

شعر: جلال برجس/ الأردنّ

-1-

نَكْتُبُ عن الحُبّ
لأنَّ الموت يتجوَّل في الطرقات
بخُفَّيْنِ من مَعْدَن
ونحن نيام يقلقنا حتى هَسِيْسُ بعوضة
كسولة في الفراغ
نكتب عن الحُبّ
لأنَّ اللّيل صار أطْوَل
من حلم دجاجة في الطيران
ولأنَّ حنجرة الصباح مصابة بالسرطان
نكتب عن الحُبّ
لأنَّ الغزاة ضاجعوا بَنَات أفكارنا
ونحن نحلم في الظهيرة
ببلاد تأخذنا في نهاية الأسبوع
إلى نُزْهة في سُهوب الحَبَق
نكتب عن الحُبّ
لكي نموت وفي شمالنا خطايانا الجميلة
وفي اليمين
وردة اسمها الحياة.

-2-

تقول له
كُن حبيبي لأنسى حبيبي
فأنسى خدوشَ الغياب على وجنة القلب
وأزرعُ في الجرح مكان الملح
وَردَ المجاز
يقول لها:
لستُ نبيًّا لأمسح كلَّ هذا الأسى
لستُ إلهًا لأرْشق قلبكِ بالنُّجوم
فَيَنْهَال الضوء
وتَصَعْد من فَم الكلمات أغاني النَّماء
تقول له:

كُن حبيبي لأشفى من الذكريات
يقول لها:
ليس لي أمّ تعوِّضني عن الفقد
لأعصر قلبي كبرتقالة
وأتركه ناشفًا
فأسقيكِ دواء الخُطى
تقول له:
كُن حبيبي
لأنسى صفعة آدم على وجه قلبي
فأغفو كأيّ امرأة دونما دمعة
تسحّ على خدّ الأمنية
يقول لها:
كوني حبيبتي
لأنسى هذا الذئب
الذي يَجُوْح على جبل
في سَدِيْم الخديْعة.

-3-

هي لم تُحبّه
كل ما في الأمر
أنها كانت كشجرة
اعتادت مُرُوْرَ النهّر عند بَدنها
وعندما كُسِرَت ساقُه في الدَّرْب
راحت تهزُّ جذْعَها أمَام البحْر
رغم أنَّها ليست نخْلَة
ورغم أنَّ البحّر منشغل بحوريات
اعْتدْن ماءَه المالح

هي لم تحبّه
كل ما في الأمر
أنها لَمْ تَرَ في ذلك اليوم وجهها
فأغْرَت البحرَ
وهي تقلِّد شكل سمكة
فجاء يمدُّ إلى فمها
يدَه المالحة
تَشَرْدَقَت بالملح حين رأت وجهها
متكسّرًا في الماء
فراحت تنادي عذوبة النّهر
الذي كان قد تَنَحَّى يمينًا
وأخذ يغني للرمال
يكابد وعورة دَرْبه الجَديدة.

-4-

أيها العاشق
ارسم في الجدار
قرب سرير نومك رجلًا
يبكي بصمت
لفرْط الغياب
كطائر ينتظر الريحَ أن تداوى كسورًا
في الأجنحة
وارسم على مَهَل
امرأة تأتي وتحتضنه
فيُجْهِش على صدرها
مستشيطًا بالبكاء
ثم ارسمه ينام مصابًا بالسّكِينة

ونَمْ
رغم أنّكَ ستصْحو صباحًا
على صوت بكاء
قادم من فم الجدار
ورغم أنّكَ ستجد
وسادتكَ مبلَّلة بالدموع.

-5-

كلَّما جَفّ في آخر الليل رِيقُ البال
بدِلاء الحُبِّ
أنْتَشِلُ الماءَ من بئر الذاكرة
أدْلقه في الصفحة
بعد أن أرْسم رملًا أبيضَ للشاطئ
وامرأة بيضاءَ
تمشي حافية على رِسْل سَكِينَتِهَا
تخْلع ملابسَها مطْمئنة للفراغ
وتَقْفِز في البحْر
دون أن تلاحظ وأنا أحْتضنُ الصّفحة
أنَّ رذاذًا ارتطم بجبيني
ثم سَحّ
هيِّنًا... ليِّنًا
واستقرَّ بين شفتيّ
يرَطّب حَلْقَ البَال
فأغنِّي في آخر الليل
قُدَّام فضيحة الظلام
وأنا أسلّمُ بدني لشرطيّ النُّعاس
أغنية بيضاء لجُلّاس المجاز ■



نهايات الفصول

شعر: محمد سمحان/ الأردن

هلْ ظـلَّ عندكَ ما تقُولُ، والعُمْــرُ أدْرَكَـــــهُ الذُّبُـولُ؟!
قَطَراتُ زيـتٍ في سِراجِكَ، ثُـــمَّ يَحْـتَرِقُ الفَتِيـــلُ
أوْغَلْـتَ في التَّرْحَـالِ، في الدُّنْيـــا، وقد أزف الرَّحِيـــلُ
كالشَّمسِ تطَـلعُ في السَّماءِ، وبَعْـــدَ مطلْعِـــها الأفُـولُ
كُـــلُّ النُّجُـومِ مَصِيـرُها يومـــًا، كمـا سَطعتْ تَـزولُ
وكَثِيـــرُ عُمْـرِكَ قدْ مَضى، وغَـــدًا سَيَلْـحَقُهُ القَلِيـــلُ
هيَ دولـةُ الأيَّـامِ، تنْـهَضُ، ثُـــمَّ نهْـــضَتُها تَـــدُولُ
حـــالٌ يُقَلِّـــبُهُ الزَّمـــانُ، وأيُّ حَـــالٍ لا تَحُـــولُ؟!
أمْسَيْتَ وحْدكَ في الطُّلـولِ، فَهَـــلْ سَتُؤْنِسُـكَ الطُّلُـولُ؟
تَجْتَـرُّ فيها الذِّكْـرَياتِ ومَـا طَـوى الـزَّمَنُ الجَميـــلُ
أيّـامَ كنْـتَ بِكُـلِّ مُعْـتَرَكٍ بِـــلا وَجَـــلٍ تَصُـــولُ

وتَعْـبُّ مِنْ مُتَـعِ الحَيـاةِ فيَشـتفي مِنْـكَ الغَلِيـــلُ
وترُوضُ خَيْـلَ المُسْتَــحيلِ فَمـا عَصـاكَ المُسْـتَحيـلُ
أتْعَبْـتَ مَنْ تَبِعُـوكَ كي يَصِلــوا، وقد عـــزَّ الوُصُـولُ
واليَـــوْمَ قدْ دارَ الزَّمـــانُ وخــــانَك البــاعُ الطَّويـــلُ
لا المـالُ يُجْدي اليـومَ، لا الشّـرفُ الرَّفيـعُ، ولا الأُصـولُ
في كـلِّ زاويَـــةٍ بروحِـــك يسْـــتبدُّ بِـــها العَــــويلُ
كـلُّ المبـاهجِ دانيـاتٌ حيــنَ عزْمُـــكَ لا يطــولُ
هُزِمَـتْ جيــوشكَ فاسْـتَكِنْ وتفـــرَّقتْ عنـكَ الفلـــولَ
لمْ يبـــقَ حــولكَ لا الرفيــقُ، ولا النَّديــم، ولا الخليـــلُ
تتتــابكَ الحســـراتُ والزفــراتُ والدَّمـــعُ الهمـــولُ
بئـــسَ الحيـــاة بكــلِّ ما حفلــتْ إلى مــوتٍ تـــؤولُ
وجَـــعُ الحقيـــقةِ حيـنَ تجلــوها فيعْــروكَ الذُّهـــولُ
مـا قيــمَةُ الدُّنيـــا إذا بَلَغَــتْ نِهَـايَتَها الفُصُــولُ؟
نُـــزُلٌ، وأغْـلَقَ بَــابَهُ، فاحْـــزِمْ مَتَـــاعَكَ يا نَزِيـــلُ



حياة الجديدة

شعر: محمد محمد السنباطي/ مصر

وأنا في هذا العمر
وقد جاوزتُ السنَّ المشبوبهْ
أشعِلُ سيجارة قلبي بالثلج
وأرتشفُ الأوهامَ حساء
تنفرج الغيمات عن الوجه الدافئ
فيذوب البَرَد المتراكم فوق شفاهي
يدخل رئتي ضوءٌ مبتهجٌ
ينتعش الوجدان صفاءً وعذوبة
ويدق الخافق بين الأضلاع
ويعلن أنّي حيّ

* * *

يا أجملَ من شمسٍ
تتكئ على قمة تل
يا أجملَ من جدول ماء
يتغنى فوق الأحجار
يا أجملَ من قصة حب
تقرأها بنت محرومهْ
يا أجملَ من ضحكات الأطفال الطازجة
ومن ضحكات الأزهار الناعمة
ومن ضحكات الأطيار الهائمة
ومن ضحكات القلب
إذا ما ذاق حلاوة تحقيق الآمال

* * *

أنتظرك ساعاتٍ
لأرى رفرفة جناحِ الطائرِ عن بُعد
أنتظرك ساعاتٍ
لأرى تغريدتك اللامسموعهْ
وأحسُّ بموجات هواء
تتذبذب بين القلب وحركتِكِ
على أرض الشارع
أو فتحكِ للنافذةِ



وإغضائِكِ
أو تنشيرِكِ لملابسك
على الحبل المتشوّق
أو شيءٍ آخرَ أيًّا كان

* * *

ليس هنالك أجمل ممّا يَصدرُ عنكِ
كأنكِ نبعُ الديمومة
نبع الدفءِ اليانع
نبع النشواتْ
وأنا في هذا العمر
ومن بعد شتاتٍ وشتاءاتْ
تنفرج عن الوجه الدافئ
آلاف الغيماتْ
فيذوب الثلجُ المتراكم
فوق شفاهي
يدخل رئتي ضوءُ الشمس
وينتعش الوجدان صفاء
ويدق الخافقُ
بين الأضلاع
ليعلن
أنّي حي ■

خيبات صغيرة

قصص: أميمة الناصر/ الأردن

كوب ماء

لَمْ أهتمّ كثيرًا بأمر المرأة التي طرقَت بابي ذات ظهيرة طالبة كوبًا من الماء.

زوجي زمَّ شفتيه مبديًا قناعته أنَّ تصرُّفها غير لائق.

بعد يومين رأيتها من نافذة المطبخ، تدخل بوابة الحديقة الكبيرة وتتَّجه بخطوات ثابتة نحو باب البيت، ناديتُ زوجي الذي زمَّ شفتيه بامتعاض أكبر وهو يراقبها قادمة.

رحَّبتُ بها ورجوتُها أن تدخل لتشرب كوبًا من الشاي، تمنَّعَت قليلًا قبل أن توافق وأخبرتني دون سؤال منّي أنَّها تريد استئجار بيت في هذه المنطقة الهادئة.

توالت زيارات المرأة، زيارات قصيرة فيها الكثير من عبارات المجاملة. تشرب فنجان قهوتها وتغادر سريعًا مع ابتسامة قصيرة.

انقطَعَت زيارات المرأة أسبوعًا كاملًا. في الحقيقة لم أكترث للأمر، علّق زوجي على غيابها إنَّها ربّما وجدت ضالّتها في بيت في هذه المنطقة وإنَّها مشغولة بتجهيزه.

لكن ذات ظهيرة وبينما كنتُ أجهِّز طعام الغداء لمحتُها من النافذة، كانت تقترب بهدوء وقد حمَلَت شيئًا في يديها، سارعتُ إلى فتح الباب ولا أدري ما الذي دفعني إلى دعوتها إلى طعام الغداء.

مدَّت يديها بهديّة ملفوفة بعناية، بدت المرأة أكثر أناقة وقد لاحظتُ أنَّ شيئًا من الكحل قد أخذ طريقه إلى عينيها مع طبقة خفيفة من المكياج.

ظلَّت المرأة تأتي باستمرار حتى ضقتُ ذرعًا بها، صارت تتدخَّل في شؤون البيت وشؤوني الخاصة حتى أنَّها تجرَّأت ذات يوم وأخبرتني أنَّني سمينة قليلًا وأنَّ الثوب الذي أرتديه لا يناسبني كثيرًا.

في أمسياتنا على الشرفة أنا وزوجي، كان لا بدّ أن

نعرّج للحديث عنها، أنا أصبُّ جام غضبي على نفسي لأنَّني فتحتُ لها الباب وسمحتُ لها أن تشاركنا الطعام، وزوجي يهدهد غضبي ويقول إنَّ الأمر لا يستحق كل هذا الغضب.

صارت شغلي الشاغل، وبدأتُ أفكر بكل وسيلة أمنعها فيها من زيارتنا ومشاركتنا الطعام وهواء الشرفة وأكواب الشاي.

أخيرًا اختفت...اختفت تمامًا ولم تعُد تأتي وكذلك زوجي اختفى... اختفى تمامًا.

موت غير هادئ

متُّ تمامًا، كان ذلك حين اصطدم رأسي بقوَّة بشيء صلب.

أولادي لم يبدُ عليهم التأثُّر كثيرًا، وقفوا صامتين دون دموع تُذكر.

زوجي مرَّ من فوقي في طريقه للمطبخ لإعداد فنجان قهوة.

حين ناموا نهضتُ بخفّة، كنتُ غاضبة ولم أرغب برؤية أحد منهم، لكن بكاء ابنتي في غرفتها استوقفني. استرقتُ السّمع، كانت تواصل القول من بين دموعها: لو دافَعَت عن حياتها لأنقذتنا، كم كانت أنانيّة.

هي

لم تكُن تخرج من بيتها إلّا بكامل زينتها؛ إذ لا بدّ بحسب اعتقادها أن يفتتن بها أحدهم ذات يوم، فيطرق باب بيتهم بعنف طالبًا يدها.

قد يحدث ذلك بحسب اعتقادها أيضًا وهي تختار حبّات البندورة من بقالة الحيّ الوحيدة، أو وهي تطلب من اللحّام أن يقطع لها الدجاجة ثمانية قطع ويسلخ جلدها، أو ربَّما وهي تجلس على عتبة بيتها تحصي المارّة.

لكن ذلك لم يحدث.

ظلّ الباعة وأهالي الحيّ لسنوات طويلة يهزّون رؤوسهم مع ابتسامات صغيرة ماكرة، كلّما طلَّت من أعلى الحيّ بزينتها المضحكة وملابسها البسيطة وانحناءة صغيرة في ظهرها.

وحدة

بائع الفول السوداني

الواقف مع عربته، على ناصية شارع مزدحم

شعر بالوحدة الكاملة

حين أنقدته سيدة جميلة مبلغًا إضافيًّا على قيمة ما اشترت.

رصاصات

متُّ قبل قليل؛ ثلاث رصاصات في رأسي أطلقها جندي يائس. دوّشني صوت الرصاصات، وكلّ ما أحسست به دماء لزجة على عنقي.

ما إن ارتميتُ على الأرض ميتًا، حتى صحوتُ على أصوات كثيرة لأناس قدموا نحوي وعانقوني بحرارة بالغة. كثرتهم لم تشغلني عن التفكير بابنتي الصغيرة؛ هي الآن بالتأكيد تبكيني بحرقة وتصرخ بأعلى صوتها: "بابا.. بابا".

في ما يشبه أحلام الأحياء، سمعتُ صوتها بالنداء

ذاته: "بابا.. بابا".
كانت تتقدَّم الجموع نحوي بعد أن أصيبت بطلقتين في صدرها.

امرأة في قصّة

قرَّرَت أن تكون امرأة في قصّة، امرأة تقف كل يوم على شرفتها المطلّة على الشارع، حيث يكثر المارّة، فتراقبهم حتى يلفت انتباهها أحدهم، ثم لا تعود تراقب غيره.

تمنَّت أن يكون الكاتب ماهرًا في التقاط تفاصيل المشهد وذكيًّا في التعبير عن خوالج نفسها المضطربة حين تتطوَّر الأحداث.

سينتهي دورها هنا، لم تفكر كيف سينهي الكاتب القصّة، المهم أنها صارت امرأة في قصّة.

لم يستمرّ وقوفها على الشرفة كثيرًا، فقد غاب المارّة كلهم ومات الكاتب وتفكَّكت خيوط القصّة، وظلَّت هي عالقة مع وجه أحد المارّة، الذي غابت عنه كل البيوت والشرفات، وعَلِقَ مع امرأة تقف على شرفتها، تلعن في سرِّها الكُتّاب ونساءهم المنسيّات على الشرفات ■



كالين

قصّة: كيت شوبان*

ترجمة: محمد ناصر صلاح/ الأردن

كانَتْ الشمس بعيدةً تمامًا في الغرب بالقدر الذي يكفي لإلقاء ظلال تغري المرء. في وسط حقل صغير، وفي ظل كوم من التبن هناك، كانت إحدى الفتيات تستلقي نائمةً. كانت قد نامت نومًا عميقًا ولفترةٍ طويلةٍ حين أيقظها شيءٌ ما فجأة، كما لو كان ضربةً. فتحت عينيها وحدّقت لوهلةٍ للأعلى إلى السماء الصافية. تثاءبت ومدَّت رجليها وذراعيها الطويلة المسمّرة بكسلٍ. ثم نهضت غير قلقةٍ بشأن قِطَع القش التي تعلّقت بشعرها الأسود، وبلوزتها الحمراء، وتنورتها القطنية الزرقاء. التي لم تبلغ كاحليها المكشوفتين.

كان الكوخ المصنوع من قطع الأشجار الذي تسكنه مع والديها خارج المساحة التي كانت تنام فيها. وراءه كانت قطعة الأرض مقصوصة الأشجار تؤدي عملها كمزرعة للقطن. كل ما عدا ذلك كان يشكل غابةً كثيفةً، باستثناء الامتداد الطويل الذي كان ينحني حول حافة التلة، والذي كانت تلتمع فيه خطوط سكة حديد طريق تكساس- المحيط الهادئ.

حين خرجت "كالين" من الظل، شاهدت قطارًا طويلًا من العربات التي يستقلّها المسافرون يقف في مرمى البصر، حيث لا بد وأنهم كانوا متوقفين على نحوٍ مفاجئ. كان هذا التوقف المفاجئ هو الذي أيقظها، لأن مثل هذا الأمر لم يحدث قبلًا ضمن ما تتذكر، وبدت غبيّةً في البداية، وعلى شيءٍ من الذهول. بدا كما لو كان هناك خللٌ ما في المحرك، وبعض المسافرين الذين نزلوا من عرباتهم قد ذهبوا إلى مقدمة القطار لتحرّي المشكلة. هذا بينما جاء آخرون يتمشون باتّجاه الكوخ، حيث كانت "كالين" تقف تحت شجرة توتٍ هرمةٍ، تحدّق. أوقف والدها بغله على نهاية صف القطن، ووقف يحدق أيضًا، متكئًا على مجرفته.

كان الجمع يحتوي على سيدات. كُنَّ يسرن بارتباكٍ في جزماتهنّ ذات الكعوب العالية فوق

الأرض الخشنة غير المستوية، ويرفعن تنوراتهنّ بأناقةٍ. وكنّ يحملن مظلاتٍ تقي من الشمس على أكتافهنّ، وترتفع ضحكاتهنّ على الأشياء المرحة التي كان مرافقوهنَّ من الرجال يقولونها.

حاولوا التحدُّث إلى "كالين"، لكنهم لم يفهموا العاميّة الفرنسيّة التي كانت تجيبهم بها.

أحد الرجال -شابٌ ذو وجه وسيم- أخرج دفتر رسمٍ تخطيطي من جيبه، وبدأ يرسم صورةً للفتاة. بقيت ثابتةً، ويداها خلف ظهرها، وعيناها الواسعتان مثبتتين عليه بجديّةٍ.

قبل أن يكمل الرَّسم، صدر عن القطار دعواتٌ للمسافرين، فذهبوا جميعًا يجرون بسرعةٍ مبتعدين عن الفتاة. كان المحرك يصدر صريرًا، وينفث الدخان بكسل في الهواء الساكن، وفي لحظاتٍ أخرى كان يتوقف، حيث يحمل القطار راكبيه.

بعد ذلك لم يعد شعور "كالين" إلى ما كان عليه. كانت تنظر باهتمامٍ جديدٍ وغريب إلى سلاسل العربات التي كانت تمرّ بسرعةٍ للأمام والخلف أمام ناظريها كل يومٍ، وكانت تتساءل من أين يأتي هؤلاء الناس، وإلى أين يذهبون.

لم يكن بمقدور أبيها وأمها أن يجيبا عن أسئلتها



إلا بالقول إنهم كانوا يأتون من البعيد ويذهبون "الله أعلم إلى أين".

في أحد الأيام سارت أميالًا على طول الطريق لتتحدث مع رجل العَلَم، الذي كان يبقى هنالك قرب خزان الماء الكبير. نعم، كان يعرف. هؤلاء الناس أتوا من المدن الكبيرة في الشمال، وكانوا ذاهبين إلى المدينة في الجنوب. كان يعرف كل شيءٍ عن المدينة. كانت مكانًا كبيرًا. كان قد أقام بها في السابق. أخته تعيش بها الآن، وسوف تكون سعيدةً لأن يكون عندها فتاة رقيقة مثل "كالين" لتساعدها في الطبخ، والغسل، والاعتناء بالأطفال. وفكَّر بأنَّ "كالين" يمكنها أن تكسب خمسة دولارات في الشهر في المدينة.

وهكذا ذهبَت وهي ترتدي ملابس قطنيّة جديدة، وحذاءها المخصّص ليوم الأحد، مع رسالةٍ حملتها بقداسةٍ خربش فيها رجل العَلَم إلى أخته.

المرأة كانت تعيش في بيت صغيرٍ مكسوٍ بالجبس، مع الستائر الخضراء، وثلاث درجات خشبية تقود نزولًا إلى الرصيف. كان يبدو أنَّ هناك المئات مثله على طول الشارع. من فوق أسطح البيوت، كانت تلوح أشرعة السفن، وكان من الممكن سماع ضجيج السوق الفرنسي في الصباح الهادئ.

في البداية شعرت "كالين" بالحيرة. كان عليها أن تعيد تكييف أفكارها السابقة لتتناسب مع واقعها. كانت شقيقة رجل العَلَم مديرة منزلٍ لطيفة ورقيقة. بعد أسبوعٍ أو اثنين أرادت أن تعرف ما إذا كانت الفتاة قد أحبَّت الوضع ككل. "كالين" أحبّت الوضع ككل. "كالين" أحبّت ذلك كثيرًا جدًا، لأنه كان ممّا يسرُّها في عصر كل يوم أحد أن تتمشى مع الأطفال في ظل سقائف السكر الضخمة، أو أن تجلس على بالات القطن المضغوطة تراقب البواخر الضخمة، والقوارب الجميلة، والزوارق الصغيرة ذات الضجيج التي كانت تذرع مياه المسيسبي جيئة وذهابًا. وقد ملأها بالشعور بالإثارة، الذهاب إلى السوق الفرنسي حيث كان اللحّامون من أبناء غاسكونيا (بجنوب غرب فرنسا) توّاقين لتقديم ترحيبهم وباقات الأحد الصغيرة لهذه الفتاة الأكاديانية (في فرنسا) الجميلة، وإلقاء حفنات من الهدايا الصغيرة في سلّتها.

عندما سألتها المرأة مرة أخرى بعد الأسبوع التالي إن كانت ما تزال سعيدةً، لم تكن الفتاة متأكدةً تمامًا. ومرةً أخرى حين سألتها، ابتعَدَت وذهبت لتجلس وراء الحوض الكبير الأصفر لتبكي دون أن تلاحظها. لأنها عرفت الآن أنَّ ما كانت تسعى إليه بلهفةٍ لم يكن المدينة العظيمة وحشود الناس فيها، بل الشاب الوسيم الذي رسم صورتها في ذلك اليوم تحت شجرة التوت ■

----

* كيت شوبان: كاتبة قصص قصيرة وروائية أميركية، كانت من رواد الأدب النسائي في القرن العشرين. من أهم أعمالها مجموعتان قصصيتان هما "جماعة بايو" (1894) و"ليلة في أكادي" (1897).

نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

نوافذ عربيّة

الأردن ثوّار بلا ثورة/ د. جمال الشلبي

يَتَناوَلُ المؤلف في هذا الكتاب ما واجه الأردن من تحديات قبل مرحلة الربيع العربي وبعدها، والإجراءات المبكّرة التي اتخذها الأردن عبر لجنتي الحوار الوطني وتعديل الدستور، ومنعرجات الحياة الديمقراطية ومواجهة الإرهاب، للحيلولة دون وقوع الأردن في قلب العاصفة والفوضى وعدم الاستقرار الذي عصف بالمنطقة خلال تلك المرحلة.

ويصدر المؤلف في البحوث التي يتضمنها كتابه عن معايشة للواقع السياسي والفكري والاقتصادي في الأردن، وبخاصة السنوات 2010- 2017، وقد صنَّف الشلبي التحديات التي واجهت الدولة الأردنية في ثلاثة محاور: التحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفها الأردن قبل الربيع العربي وبعده، بما في ذلك صراع المركز والأطراف، والانتخابات التشريعية لعام 2013، وعلاقة السلطة بالمعارضة بشقيها التقليدي والحديث. وأضاف إليها التحديات الفكرية والأيديولوجية، وإشكاليات الأمن ومتعلّقاته المتصلة بالإرهاب واللجوء.

ونوّه الشلبي بتكاتف المجتمع والدولة لمواجهة هذه التحديات، وذلك عبر إرساء أسس الديمقراطية القائمة على العدالة الاجتماعية تحت مظلّة دولة المؤسسات والقانون والقيم الإنسانية. مؤكدًا أنَّ الأردن قدّم النموذج العملي لإمكانية استثمار موارده المتاحة لتحقيق الطمأنينة والاستقرار الاجتماعي والسياسي، غير غافل عن قرع الجرس على أسماع المسؤولين وأصحاب القرار والباحثين والأكاديميين في ضوء القلق السياسي في المنطقة، وقضايا الإرهاب، والمشكلات الاقتصادية، والقضايا الاجتماعية



وقيم الانفتاح والحوار.

وبالقدر الذي يرسم فيه الكتاب صورة شمولية لطبيعة التحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية؛ فإنَّه يحلّل لإرهاصاتها ومقدماتها وصولًا لنتائجها على النظام السياسي الأردني ومرونته ومنطقيّته واستشرافه مستقبل التعامل مع الحراكات في مختلف أدوارها ومراحلها.

ولا يغفل المؤلف التركيز على مضامين "رسالة عمّان" لما لهذه الرسالة من أهمية في مواجهة التحديات الفكرية والأيديولوجية، وتعزيز مبدأ الحوار بين الشعوب، والرد على الطرح المتطرف، وتبيان منهج الإسلام المعتدل الحضاري مما يسمح بعلاقة متوازنة بين الإسلام والغرب.

الربيع العربي: "الثورات والارتدادات"/ د. عبد الله النقرش

ينماز هذا الكتاب بالتحليل النظري والمتابعة التاريخية السياسية لثورات الربيع العربي، والتطورات التي تلتها، وبخاصة الثورات المضادة، أو محاولات احتوائها أو التكيف معها. ويضع كل هذا في سياق دولي وإقليمي، ويحيلها إلى مرجعياتها النظرية من حيث المفاهيم والمتابعة التاريخية.

ويفسّر المؤلف دواعي قيام ثورات الربيع العربي، وتموضعها في حركة اجتماعية في سياق حركة التاريخ الحديث، بعد تنامي الفشل والإحباط على صعيد بناء دولة المواطنة والأمن القومي الاجتماعي الشامل، وتحقيق التنمية والتقدم،



وبهذا يُعدُّ تبني هذه الثورات لشعارات الحرية والعدالة والكرامة الإنسانية تعبيرًا عن نزوع الإنسان العربي نحو الحداثة والرقي.
لكنه بالمقابل يؤشِّر على أنَّ الحراك الشعبي والشبابي يفتقر إلى التصور المشترك والمبرمج، والقيادات الضرورية، ولهذا اختلفت مآلات الربيع العربي، ما سمح لقوى الاستبداد لإعادة السيطرة على مسارات الحراك واحتمالات التغيير، فمنها من واجه الثورات بثورات مضادة، وأخرى عمل على احتوائها وتوجيهها وضبط مفاعيلها، كما سعت القوى الدولية وحلفاؤها الإقليميون والمحليون لاستثمار الأوضاع المتفاعلة في الساحة العربية من أجل توظيفها في سبيل تحقيق مصالحها ومشاريعها، وإعادة تقسيم مناطق النفوذ بما يتفق وخططها الاستراتيجية المتنافسة.

ويلفت المؤلف النظر في كتابه إلى أنَّ من ثورات الربيع العربي ما ابتعد عن الدموية كما في تونس ومصر، أمَّا في ليبيا فكانت ثورات عنيفة دموية.
كما أنَّ الكتاب يطرح في عرض متَّسق إشكاليات كبرى مثل جبروت السلطة وسلطة الجبابرة، أو إشكالية السلطة. ويثير موضوع الدولة الأمنية والحياة والسياسة، ويقارن بين الخطاب الرسمي والخطاب الشعبي، ويؤكد التباين الكبير بينهما، وأزمة الثقة بينهما، ويحلِّل البعد الإسلامي والبعد اليساري ودورهما في الثورة العربية الراهنة.
ويخلص المؤلف إلى أنَّ ارتدادات وتبعات الربيع العربي لم تنته بعد، وأنَّ المشهد العربي ما يزال ينتظر تطورات خطيرة ومتشابكة، وأنَّ النتائج ستكون وخيمة، ولكن ليست دائمة.

الحريات الأسيرة بين استبداد الحكم واستغلال الدين/ د. محمد الحموري

فصول أربعة يقوم عليها هذا الكتاب، الذي يبحث في قضايا حرية العقل وحرية الفكر والعلاقة بين السلطة والدين أو محور الصراع الماثل في مسألة سلطة الحكم، من خلال ما سمّاه "الإسلام السلطاني" والاستبداد والإرهاب، وتزاوج الفكر المستورد مع الموروث وإنجاب "المولود السلطوي" الغريب الذي أدَّى إلى انفجار ثورات الربيع العربي. كما يتناول الحرية، وديمقراطية الشورى بين الإسلام القرآني وبين الحاكمية وفقه السلاطين، ويقدم دراسة حول الإسلام وموضوع محاسبة السلطة وعصمة



الحكام، وما ينبغي أن يعرفه الناس من أجل السير على طريق الخلاص.

ودعا مؤلِّف الكتاب إلى بثِّ الوعي بين الحكّام والمحكومين وتعريفهم بالقيم التي نادى بها القرآن الكريم وبخاصة ما يتعلق بالعدل والاستقامة، وشفافية التشريعات، وعدم الاعتداء على الحقوق والحريات، وحماية المال العام، والابتعاد عن التدخُّل في شؤون القضاء والتأثير عليه.

وحضّ ذوي الأيديولوجية الدينية على الأخذ بمبدأ الشورى بأدوات والوسائل الديمقراطية، وحثَّ مَن غرَّرت بهم التنظيمات التكفيرية إلى العودة لـِ"إسلام القرآن الكريم، وما فيه من سماحة ونقاء سريرة وصدق سلوك".

وحثَّ السلطات الحاكمة إلى المبادرة بإصلاحات حقيقية في المجالات كافة، وإلى إقامة الدولة المدنية ذات القيم الإسلامية، وفقًا لديمقراطية الشورى، ودولة القانون، وفتح أبواب المعرفة للتحرر من الظلم والاستبداد والفساد.

وبهذا يكون الكتاب بعيدًا عن مهادنة الاستبداد الذي تعاني منه الأمة وعن جذوره الدينية في الفتاوى السلطانية التي أعطت صاحب السلطة رداءً من الشرع لتكون السماء مصدرًا لسلطانه المطلق.

ويحلّل المؤلف ببصيرة ثاقبة مسارات "الربيع العربي" ودوافع الشامتين بانتكاساته وارتداداته السلبية، وأسباب نشوء المنظمات الإسلامية التكفيرية.

ثقافة عالميّة

إعادة التفكير في الحداثة/ تأليف: جيرمندر ك. بامبرا، ترجمة وتحقيق: ابتسام سيد علّام وآخرون

تؤكِّد المؤلِّفة عبثية الاعتقاد السائد الذي يرى أنَّ الحداثة منتَج أوروبي خالص، وترى أنَّ الحداثة مشروع عالمي، فقد استعان الغرب بالكثير من المؤثرات الحضارية وبخاصة تلك التي استنفعها من الحضارة الإسلامية. وترى أنَّ عصر الاستعمار الأوروبي قد شكّل منعطفًا تاريخيًّا خطيرًا. وتضرب مثالًا بالعلاقة بين الاستعمار الإنجليزي والثقافة الهنديّة في القرن التاسع عشر، فالخطاب الاستشراقي المتزامن مع فترة الاحتلال البريطاني للهند كان يروّج للفكرة القائلة إنَّ الهند لم تكن

تمتلك الأدوات الصالحة لتأريخ ماضيها، وإنَّ الهنود لم تكن لديهم مطلقًا أي معرفة بثقافتهم الخاصة أو أنهم يستطيعون تطوير إحساسهم بالقومية على أسس ذاتية. وهذا ما يبيّن عمق تأثير الثقافة الإمبريالية الأوروبية في تشكيل ثقافة الهنود. وعلى هذا صار الغرب محورًا، وصارت الحداثة هدفًا ومقياسًا معياريًا يتم بموجبه مقارنة المجتمعات التقليدية، أو مجتمعات ما قبل الحداثة، مع مجتمعات حديثة.

وتسلّط المؤلفة الضوء على بعض النظريات التي عملت على تفسير ظهور الحداثة، بافتراضها عملية اجتماعية شاملة شكّلت نمطًا عامًا، وعالميًا، حيث تبدو الحداثة في مرحلتها الأولى وكأنها منبثقة في المقام الأول كنتيجة للديناميات الداخلية للمجتمعات الغربية.

ومن النقاط المهمة، التي تشير إليها المؤلفة أنَّ المفهوم قد تسبب في الإلحاح على إعادة التفكير في إيجاد أسس معرفية عامة لتاريخ الحداثة، حيث تذكر أنَّ المجتمعات لا تتغير أو تتطور كهويات مغلقة، لكن كجزء من سياق عالمي أكثر اتساعًا، ومن هنا فإنه يمكن تفنيد ادعاءات الغرب بوجود تاريخ مميّز له.

وتشير المؤلفة إلى كثير من تأثيرات الحضارات الآسيوية والأفريقية في تجربة الحداثة الأوروبية، ومنها أنَّ التأثير الإسلامي في حركة النهضة لم يقتصر على مجال العلوم الفلسفية حسب، بل امتدَّ ليصل إلى العلوم الطبيعية، فنظريات غاليليو وكوبرنيكوس قد استعانت ببعض التجارب الفلكية التي قام بها العلماء المسلمون في الأندلس. وأنَّ تطوُّر الفن الأوروبي، تكشفه لنا السجلات التاريخية التي تنقل لنا أخبار وتفاصيل الكمّ الهائل من الزيارات التي قام بها الرحالة الأوروبيون إلى إفريقيا وآسيا، وهو ما يظهر معه أنَّ إسطنبول وبلاد فارس والصين واليابان والهند وغير ذلك من المراكز الحضارية، كانت مرتبطة بشكل وثيق مع بعضها بعضًا، بمعنى أنَّ المؤثّرات الفنية التي صاحبت عصر النهضة، لم تكن مؤثّرات أوروبية خالصة، بل هي مؤثّرات عالمية.

وتؤكد المؤلفة وهْم مركزيّة النزعة الاستعمارية في تشكيل الدول الغربية، ووهْم قراءة تاريخ الأمم الأوروبية "كنتاج للعلاقات الاستعمارية، فقد تمَّ توجيه القوى الاستعمارية لخدمة الأهداف الصناعية والاقتصادية للدول الأوروبية" ■

